

Grenz- und Raumkonstellationen

Eine Untersuchung am Beispiel von
Yoko Tawadas *Talisman* (1996)

by

Christiane Angela Schaeffler



*Thesis presented in fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts in German
in the Faculty of Arts and Social Sciences at
Stellenbosch University*

Supervisor: Prof. Dr. Carlotta von Maltzan
Faculty of Arts and Social Sciences
Department of Modern Foreign Languages

March 2017

Declaration

By submitting this thesis electronically, I declare that I understand what constitutes plagiarism, that the entirety of the work contained therein is my own, original work, that I am the sole author thereof (save to the extent explicitly otherwise stated), that reproduction and publication thereof by Stellenbosch University will not infringe any third party rights, and that I have not previously in its entirety or in part submitted it for obtaining any qualification.

Signature:

Date: March 2017

Copyright © 2017 Stellenbosch University
All rights reserved

Danksagung

Für die letzten beiden Jahre möchte ich mich bei einigen Personen bedanken, die mich auf unterschiedliche Art und Weise unterstützt haben und mir eine große Hilfe bei der Fertigstellung dieser Masterarbeit waren.

In erster Linie gilt ein ganz besonderer Dank meiner Betreuerin Prof. Carlotta von Maltzan, die mir stets mit Zugänglichkeit, wertvollem Rat, Austausch und Gesprächen zur Seite stand. Vor allem bedanke ich mich für das Vertrauen, das sie mir fortwährend entgegenbringt, besonders in Momenten des Zweifels, die wohl Teil des Schreibens einer Masterarbeit sind.

Auch Frau Yoko Tawada möchte ich einen herzlichen Dank für ihre Bereitwilligkeit aussprechen, ein elektronisches Interview mit mir und Prof. Carlotta von Maltzan durchzuführen und dies für eine Veröffentlichung in der *Acta Germanica* (Band 44) zur Verfügung zu stellen.

Für die Gelegenheit, im Juni 2015 einen fünfwöchigen Forschungsaufenthalt in Leipzig zu absolvieren, möchte ich der *Germanistischen Institutspartnerschaft* danken. Es war eine unermessliche akademische und kulturelle Bereicherung, als deutschsprachige Namibierin Deutschland zum ersten Mal als erwachsene Person bewusst zu erleben.

Ausgesprochen dankbar bin ich zudem meinen Eltern und meinem langjährigen Freund Hagen, die mich stets mit moralischer Unterstützung gestärkt, mir Selbstvertrauen geschenkt und mich gelegentlich auch einfach nur an wertvolle Kleinigkeiten des Lebens erinnert haben.

Für abwechslungsreiche Stunden, erfüllende Gespräche und Leichtigkeit danke ich zwei besonderen Freunden, Markus und Martin, die mich durch diese Zeit begleitet haben.

Zusammenfassung

Die Werke der seit Ende der achtziger Jahre auch in deutscher Sprache publizierenden japanisch-deutschen Schriftstellerin Yoko Tawada sind in der literaturwissenschaftlichen Forschung weit rezipiert und unter der Flagge der Interkulturalität und der Migrationsliteratur besprochen worden. Doch Forschungsergebnisse zeigen, dass diese Kategorien ausgeschöpft und – wenn extensiv angewendet – für das Erfassen von Tawadas einzigartigem Sprachgestus‘ unzulänglich sind. Produktiver sind grenz- und insbesondere raumtheoretische Konzepte, die ihren Ursprung in der transdisziplinären Raumdebatte haben. Deshalb verfolgt die vorliegende Untersuchung das Ziel, Yoko Tawadas 1996 erschienene Kurzgeschichtensammlung *Talisman* einer Neubetrachtung zu unterziehen, die sich auf grenz- und raumtheoretische Konzepte und spezifisch auf Jurij Lotmans Sujet-Theorie und sein Semiosphären-Modell stützt. Ermittelt werden mit diesem Analyseansatz die Funktionalität der Kategorien ‚Grenze‘ und ‚Raum‘ und inwiefern diese an der Gestaltung der Diegese beteiligt sind. Die Arbeit zeigt auf dieser Grundlage, inwiefern die von Lotman festgelegten Grenz- und Raumkonstellationen die globale narrative Struktur des Textes gestalten wie auch weitere narrative Dimensionen des Textes produzieren. Die Ergebnisse dieser Analyse zeigen zudem, dass die literaturwissenschaftliche Raumforschung einen Fundus produktiver Analysekatoren darstellt, die es ermöglichen, die Heterogenität von Räumlichkeit in der Literatur festzuhalten und einen Einblick in die vielseitige und vielschichtige und vor allem in die ästhetische Produktion desselben zu erlangen. Dieser Blickwinkel ermöglicht eine neue ästhetische Lesart von *Talisman*.

Abstract

The works of the Japanese-German writer Yoko Tawada, who started publishing in German in the late 1980s, are widely received in literary studies, mainly under the flag of interculturality and the label migrant literature. But research results show that these categories of analysis are insufficient in terms of understanding Tawada's unique writing style. This study shows that concepts of liminality and space which originate within the context of the transdisciplinary *spatial turn*, prove to be more productive. Thus the aim of this study is to discuss Yoko Tawada's essay collection *Talisman* (1996) in relation to theoretical concepts of borders and space, specifically drawing on Yuri Lotman's *Sujet*-theory and his *semiosphere* model. With this analytical approach, the functionality of the categories 'border' and 'space' and the extent to which these are involved in the design of the narration are determined. The thesis examines to which extent the constellations of borders and space defined by Lotman shape the global narrative structure of the text as well as other narrative dimensions. The results of this analysis also show that literary space research offers a wide variety of productive categories of analysis that enable the apprehension of spatial heterogeneity in literature and offer insight into the versatile and complex and, above all, the aesthetic production of space in literature, thus allowing a new aesthetic reading of *Talisman*.

Opsomming

Die werke van die Japannees-Duitse skrywer Yoko Tawada, wat sedert die laat tagtigerjare ook in Duits publiseer, is wyd in wetenskaplike literatuur navorsing bespreek, veral in terme van interkulturaliteit en migrasie literatuur. Maar navorsing toon reeds dat hierdie kategorieë uitgeput en onvoldoende vir die bespreking van Tawada se unieke skryfstyl is. Hierdie ondersoek toon, dat grens- en veral ruimte-teoretiese konsepte, wat binne die transdissiplinêre ruimte debat ontstaan, produktiewer is. Teen hierdie agtergrond het die ondersoek ten doel, Yoko Tawada se versameling van kortverhale *Talisman* (1996), gebaseerd op grens en ruimte teoretiese konsepte en spesifiek in verband met Yuri Lotman se *Sujet*-teorie en sy *Semiosphären*-model, te ontleed en 'n nuwe lees van die teks voortestel. Hierdie analise benader die funksies van die kategorieë 'grens' en 'ruimte' en ondersoek hoe hierdie betrokke is by die ontwerp van die verhaal. Die werk toon op grond hiervan, tot watter mate die deur Lotman gedefinieerde konstellasies van grens en ruimte die globale narratiewe struktuur van *Talisman* vorm as ook hoe meer spesifieke vertellingdimensies van die teks produseer word. Die resultate van hierdie analise toon ook dat die literêre ruimte navorsing 'n rykdom van produktiewe analise kategorieë verteenwoordig, wat dit moontlik maak om die heterogeniteit van ruimte in die literatuur te ontleed en om insig in die verskeidenheid en kompleksiteit en veral in die estetiese produksie van dieselfde te kry. Dit maak dit moontlik om tot 'n nuwe estetiese interpretasie van *Talisman* te kom.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Forschungsüberblick	5
2.1	Die Autorin und ihr Werk	5
2.1	Rezeption ihres Werks	7
2.1.1	Fremde	8
2.1.2	Die Migrantin	9
2.1.3	Die Nomadin	12
2.1.4	Die Semiotikerin	14
2.1.5	Die Grenzgängerin	15
3.	Theoretischer Rahmen: Grenzen und Räume	25
3.1	Grenzen	25
3.1.1	Eine Universalie	25
3.1.2	Formen und Funktionen	26
3.1.3	Möglichkeiten des Grenzbegriffes zur Untersuchung von <i>Talisman</i> (1996)	31
3.2	Räume	32
3.2.1	Anfänge des literarischen Raumes	34
3.2.1	Verändertes Raumverständnis: der <i>spatial turn</i>	37
3.2.2	Literaturwissenschaft und die Raumdebatte	42
3.3	Analytische Ansätze	46
3.3.1	Topologie – räumliche Relationen	47
3.3.2	Jurij Lotmans Sujet-Theorie	50
3.3.3	Jurij Lotmans Semiosphären-Modell	62
3.3.1	Grenz- und Raumfragen	66
4.	Grenz- und Raumkonstellationen am Beispiel von <i>Talisman</i> (1996)	69
4.1	Zum Text	69

4.2	Erzählinstanz	70
4.3	Globale Grenz- und Raumstruktur	73
4.3.1	Element 1: Zwei Teilräume	74
4.3.2	Element 2: Grenze.....	84
4.3.3	Element 3: Handlungsträger	95
4.3.4	Zwischenergebnis	104
4.4	Narrative Raumtypen	106
4.4.1	Übersetzungsräume.....	106
4.4.2	Erzählräume	114
4.4.3	Klangräume.....	117
4.4.4	Körperräume	120
4.4.5	Bildräume.....	126
5.	Fazit.....	130
6.	Bibliografie	135
6.1	Primärliteratur	135
6.2	Sekundärliteratur	135

Liste der Abbildungen und Tabellen

Abbildung 1 - Topologische Achsen aus kognitiver Sicht	48
Abbildung 2 - Lotmans Narrationsschema nach Martínez & Scheffel (2012:Pos2858)	57
Abbildung 3 - Sujet-Entwicklung revolutionärer Texte	61
Abbildung 4 - Versuch einer schematischen Darstellung der Semiosphäre	66
Tabelle 1 - Visuelle Struktur von <i>Talisman</i> (1996)	74
Tabelle 2 - Geografische Lokalisierung Teilraum 1	77
Tabelle 3 - Geografische Lokalisierung Teilraum 2	77

1. Einleitung

Die Untersuchung von Grenzen und Räumen in der Literatur ist gewiss kein neues Forschungsfeld. Die Anfänge des literarischen Raumes markiert die Toposforschung, die Räume als festgelegte Orte betrachtet und deren Gegenstand besonders die mimetische Abbildung physisch begehbarer Räume ist. Über diese starre Raumvorstellung hinausgehend setzt etwa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der sogenannte *spatial turn* ein, der Raum als dynamische, d.h. sozial produzierte und sozial produktive Größe konzeptualisiert. Im Zusammenspiel mit dem etwa zeitgleich erfolgenden *cultural turn* wird der Raum-Begriff verstärkt in kulturwissenschaftlichen Untersuchungen weiterentwickelt, wie zum Beispiel Homi Bhabhas (1994) Konzept des ‚Dritten Raumes‘ oder der Vorgang der ‚Grenz-überschreitung‘ nahelegen, mit denen kulturelle Bedeutungszusammenhänge unter Rückbezug auf räumliche Dimensionen offengelegt, analysiert und kritisierbar werden. Obwohl das Thema ‚Räumlichkeit‘ schon seit längerem die Literaturwissenschaft beeinflusst, indem es – besonders in kulturwissenschaftlicher Hinsicht – fortlaufend neue Analysekatoren hervorbringt, erlebt sie eine „beträchtlich[e] Konjunktur [...] in den letzten Jahren“, wie Jörg Dünne und Andreas Mahler, die Herausgeber des 2015 erschienenen Bandes *Handbuch Literatur & Raum* in ihrer Einleitung erläutern. Das Verdienst dieser Publikation ist eine eingehende Betrachtung der engen Verbindung zwischen Literatur und Raum vor dem Hintergrund der wie folgt zusammengefassten Rolle der Literaturwissenschaft innerhalb der transdisziplinären Raumdebatte:

Die besondere Chance der Literaturwissenschaft läge [...] in der Option, in der untrennbaren Verknüpfung von Philologie und Kulturtheorie einen eigenen Ort zu schaffen, an dem die kulturwissenschaftliche Raumforschung stets auf die – von ihr oftmals vergessenen – sprachlichen und medialen Grundlagen ihrer eigenen Theoriebildung zurückverwiesen bleibt und sich genau darin stets auch auf ihre möglichkeitsreichen Alternativen verwiesen findet. (Dünne & Mahler 2015:3f)

Dieser von Dünne und Mahler (ebd.) aufgegriffene und umschriebene ‚eigene Ort‘ der Literaturwissenschaft stellt den Rahmen dieser Arbeit dar, der somit nicht „– wie dies in vielen neueren Publikationen und Forschungsprojekten zu ‚Raum‘ üblich geworden ist – von vornherein inter- oder transdisziplinär angelegt“ (ebd.) ist. Der Vorteil, den Rahmen, d.h. das Forschungsfeld dieser Untersuchung auf diese Weise abzustecken, liegt darin, die

„möglichkeitsreichen Alternativen“ (ebd.) zur kulturwissenschaftlichen Raumforschung verstärkt in den Blick zu nehmen und zu erproben. Die Ergiebigkeit dieses Verfahrens begründen Dünne und Mahler (2015:3) damit, dass der Literatur die Möglichkeit zukommt, die Heterogenität von Räumlichkeit festzuhalten, während andere funktional ausgerichtete Raumpraktiken an einer festen Ordnungs- und Wissenszuschreibung der jeweiligen Räume, d.h. an der Homogenisierung des Raumes interessiert seien. Insofern bietet die rein literaturwissenschaftliche Betrachtung des Raumes einen Einblick in die vielseitige und vielschichtige und vor allem in die ästhetische Produktion desselben:

Literarische Räume bilden ‚begehbare‘ Räume dementsprechend nicht nur ‚mimetisch‘ ab, sondern lassen nicht zuletzt alternative Räume bzw. Raumpraktiken ‚performativ‘ vorstellbar und schließlich in der Folge unter Umständen sogar auch wiederum realisierbar, also, ‚Wirklichkeit‘ werden. (Dünne & Mahler 2015:4)

Das Vorhaben dieser Arbeit gestaltet sich darin, den ‚eigenen Ort‘ der literaturwissenschaftlichen Raumforschung mit der deutsch-japanischen Autorin Yoko Tawada, die parallel über ein japanisches und ein deutsches Oeuvre verfügt und hinsichtlich ihrer deutschsprachigen Werke vorwiegend als sprachlich-kulturelle Grenzgängerin im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Literaturforschung rezipiert wird, zu verknüpfen und produktiv zu machen. Diese Verbindung erweist sich als Desiderat, da die räumliche Dimension der Grenze und die (ästhetische) Produktion des Raumes in ihren Werken meist gar nicht oder nur unzureichend reflektiert wird. Ausgangspunkt dieser Arbeit ist demnach, sich diesem Desiderat anzunähern und grenz- und raumtheoretische Instrumentarien der Literaturwissenschaft zu bestimmen, die bei der Analyse von Tawadas 1996 erschienenen Kurzgeschichtensammlung *Talisman* produktiv sind. Das Ziel ist, Tawadas *Talisman* in Ergänzung zu dem bestehenden Tawada-Forschungskorpus nicht ausschließlich unter dem Blickwinkel der sprachlichen, kulturellen und nationalen Grenzgängerin und des für Tawada typischen Grenzspiels zu analysieren, sondern diese Erkenntnisse als Einstieg in die Untersuchung von *Talisman* im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Raumforschung zu nutzen. Dieses methodische Vorgehen verspricht das Öffnen neuer und ergiebiger Blickwinkel auf die Rezeption Tawadas, ohne sich dabei von den existierenden Interpretationslinien abzuwenden. Das Potenzial eines raumtheoretischen Untersuchungsansatzes liegt darin, die Tawada-Forschung produktiv zu nutzen und gleichsam eine weitere theoretische Perspektive aufzuzeigen, die die literarische Produktion und Funktionalität von

Grenzen und Räumen nicht ausschließlich unter Rückbezug auf weitere Disziplinen, wie z.B. die Kulturwissenschaften, in den Blick nimmt.

Die Hypothese dieser Untersuchung ist deshalb, dass die Kategorien ‚Grenze‘ und ‚Raum‘ in Yoko Tawadas Kurzgeschichtensammlung *Talisman* eine zentrale Rolle spielen und wesentlich an der Gestaltung der Diegese beteiligt sind. Mit Hilfe eines grenz- und raumtheoretischen Analyseansatzes soll deshalb gefragt werden, inwiefern Grenz- und Raumkonstellationen die globale narrative Struktur des Textes gestalten wie auch weitere narrative Dimensionen des Textes produzieren.

Zunächst erfolgt in Kapitel 2 ein Forschungsüberblick, der die Autorin und ihr Werk und genauer die Rezeption ihres deutschsprachigen Werks in den Blick nimmt und dabei eine Reihe von Rezeptionslinien herausarbeitet. Dabei soll insbesondere auf das Grenzgängertum von und in Tawadas Schreiben eingegangen werden.

Der Blick auf die Rezeption von Tawadas Werks hinsichtlich ihres literarischen Umgangs mit Grenzen dient als Übergang zu Kapitel 3, das sich dem theoretischen Rahmen hinsichtlich der beiden Kategorien ‚Grenze‘ und ‚Raum‘ widmet. Dabei vermittelt eine Untersuchung des Begriffs der Grenze einen Einblick in die topologische Erscheinung von Grenzen und befasst sich darüber hinaus mit ihren Formen und Funktionen, um Möglichkeiten für die Analyse von *Talisman* herauszuarbeiten. Es folgt eine Betrachtung des Konzepts ‚Raum‘, wobei insbesondere das sich im Zuge des *spatial turn* verändernde Raumverständnis besprochen wird. Vor allem ist aber auch zu klären, welche Rolle die Literaturwissenschaft in der Raumdebatte spielt. Auf dieser Grundlage werden im weiteren Verlauf des theoretischen Rahmens die analytischen Ansätze für die Untersuchung von *Talisman* formuliert. Ausgehend von grundlegenden Überlegungen zur Topologie folgt eine ausführliche Darstellung der von Jurij Lotman entwickelten Raumsemiotik, nämlich seiner Sujet-Theorie, die als Grundlage für eine Analyse der globalen Struktur eines Textes dienen kann und des weniger statischen Semiosphären-Modells. Diese Arbeit versucht, beide Modelle für die Analyse von Tawadas *Talisman* miteinander zu vereinen, um das Potenzial und die Stärken der jeweiligen Modelle maximal auszuschöpfen und dem eher starren Grenzbegriffs der Sujet-Theorie zu entgehen. Es sei erwähnt, dass diese Arbeit nicht das Ziel verfolgt, Lotmans Raumsemiotik oder auch die zuvor formulierten theoretischen Überlegungen zu Grenze und Raum, einer kritischen Aushandlung zu unterziehen. Der integrierte Untersuchungsansatz

versucht lediglich die von Lotman später selbst erkannte unzulängliche, starre Grenzkonzeption des Sujet-Modells durch das dynamische Grenz- und Raummodell der Semiosphäre zu ergänzen. In Zusammenhang mit Lotmans Sujet-Theorie zeigt sich zudem, warum *Talisman*, ein vor 20 Jahren veröffentlichter Text, sich besonders gut als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit anbietet.

Talisman entspricht in der visuellen Gestaltung des Bandes, wie gezeigt werden soll, den wesentlichen Strukturen des Sujet-Modells, nämlich der Grenze und den zwei von ihr getrennten Teilräumen, da durch die visuelle Hervorhebung eines in der Mitte des Bandes angesiedelten Grenzkapitels zwei Teilräume markiert werden. Mit Hilfe des in Kapitel 3 entwickelten theoretischen Rahmens werden in Kapitel 4, das der Analyse von Grenz- und Raumkonstellationen in *Talisman* gewidmet ist, zwei Aspekte zentral: Erstens wird die sich visuell abzeichnende globale Textstruktur unter Berücksichtigung der darin enthaltenen Narrationen im Sinne der Sujet-Theorie in den Blick genommen, mit dem Ziel festzustellen, ob die visuell hervorgehobene Grenze – wie von Lotman vorgesehen – überschritten wird und wenn ja, welche Konsequenzen dieser Bruch mit der dem Text zugrunde liegenden Ordnung hat. Zweitens geht die Analyse weiteren textimmanenten, narrativen Raumstrukturen nach, die Tawada in *Talisman* entwirft, und fragt nach deren Bedeutung im Text und dem dadurch entstehenden Weltbild.

2. Forschungsüberblick

2.1 Die Autorin und ihr Werk

Die japanisch-deutsche Schriftstellerin Yoko Tawada wurde 1960 als Tochter eines Buchhändlers in Tokio (Japan) geboren. Dort verbringt sie ihre Jugend und lernt neben ihrer Muttersprache auf dem Gymnasium sowohl Englisch als auch Deutsch (Koiran 2009:251). Schon im jungen Alter zeigt Tawada eine ausgeprägte Begeisterung fürs Lesen und Schreiben – vermutlich auch bedingt durch die berufliche Tätigkeit ihres Vaters – und bindet als 12-jährige die Fotokopien ihres ersten Romanversuches zusammen um diese zu verteilen (vgl. Koiran 2009:251; Munzinger 2015). Ihr ursprüngliches Vorhaben, nämlich nach dem Schulabschluss in Moskau zu studieren, lässt sich nicht verwirklichen (ebd.), woraufhin sie das Studium der Literaturwissenschaft in Tokio an der Universität Waseda mit dem Schwerpunkt ‚Russische Literatur‘ beginnt. 1979, im Alter von 19 Jahren, reist sie zum ersten Mal alleine nach Europa. Ihre transnationale Reise bringt sie zunächst mit dem Schiff von Japan an die ostsibirische Küste, danach fährt sie mit der transsibirischen Eisenbahn durch die Sowjetunion, durch Polen und die DDR und gelangt schließlich bis nach Berlin (ebd.). Im darauffolgenden Jahr bekommt Tawada dank eines Geschäftspartners ihres Vaters die Möglichkeit, in einem Hamburger Buch-Großhandel zu arbeiten (ebd.). Sie ergreift diese Chance und beginnt zwei Jahre später (1982) ein Germanistikstudium mit dem Schwerpunkt ‚Neuere deutsche Literatur‘ in Hamburg, ihrer Wahlheimat. In dieser Zeit vertieft Tawada ihre Kenntnisse über die europäische Literatur und liest zwei sie prägende Autoren, nämlich Paul Celan und Ingeborg Bachmann (ebd.). Darüber hinaus befasst sie sich mit Roland Barthes, Jacques Derrida, Walter Benjamin und der feministischen Literaturwissenschaft (ebd.). 1987 veröffentlicht sie in Deutschland ihren ersten zweisprachigen Gedicht- und Prosaband *Nur da wo du bist da ist nichts* (in der Übersetzung von Peter Pörtner). Ihre erste Buchveröffentlichung in Japan erfolgt interessanterweise erst vier Jahre später – in demselben Jahr, indem auch ihr erster auf Deutsch verfasster Text *Wo Europa anfängt* (1991) erscheint – mit den Erzählungen *Sanninkankei* (Koiran 2009:252). Seither publiziert Tawada sowohl auf Deutsch als auch auf Japanisch¹. 1998 promoviert sie bei der Hamburger Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel zum Thema *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* (2000). In dieser Arbeit untersucht sie das magische Potential von

¹ Für eine vollständige Übersicht ihrer bereits in der BRD und in Japan publizierten Werke und ihre Auszeichnungen und Stipendien, siehe Tawadas Homepage: http://yokotawada.de/?page_id=5

Spielzeug und Puppen in der europäischen Literatur von E.T.A. Hoffmann über Franz Kafka bis zu Walter Benjamin.

Während Tawada in Japan sehr bald bekannt ist, gilt sie in Deutschland noch lange als „Geheimtipp“ (Klook in Tawada 2008) einer interessierten Leserschaft. Inzwischen ist sie jedoch, wie die zahlreichen Übersetzungen in Drittsprachen und die hohe Anzahl an Auszeichnungen und Stipendien vermuten lassen, „auf dem besten Weg, eine international anerkannte Autorin zu werden“ (Korian 2009:253), wenn sie dies nicht bereits schon ist (vgl. Holdenried 2012:169). Seit den neunziger Jahren erhält sie fortlaufend Stipendien und Auszeichnungen, wobei der renommierte japanische Literaturpreis Akutagawa-Sho (1993), der Adelbert-von-Chamisso-Preis (1996) und die Goethe-Medaille (2005) wohl zu den bedeutendsten gehören. Die derzeit aktuellste Auszeichnung ist der in diesem Jahr von der Autorin, Malerin, Fotografin und Filmkünstlerin, Ulrike Ottinger, in der Tradition der Hein-von-Kleist-Gesellschaft verliehene Kleist-Preis, den Tawada am 20. November 2016 im Rahmen einer Martineée im Berliner Ensemble überreicht bekommt. Die Wahl fiel auf Tawada, da sie „eine ganz originäre Schreibweise entwickelt [habe], in der Motive wie Fremdheit und Übersetzung in subtilen Sprachspielen entfaltet [würden]“ und da die „Sprache ihrer Lyrik und Prosa [...] von großer Schönheit und erotischer Spannung [sei]“ (Kleist Gesellschaft 2016).

1998 hat Tawada eine Poetik-Dozentur in Tübingen und 2011 eröffnet sie die von Ortrud Gutjahr ins Leben gerufene Reihe der Gastprofessuren für Interkulturelle Poetik in Hamburg. Sie ist unzählige Male „Writer-in-Residence“ in den USA oder Frankreich und auf ihrer Homepage wird berichtet, dass Tawada seit 1987 mehr als 900 Lesungen in verschiedenen Ländern abgehalten hat. Im Jahr 2014 erschien Tawadas Roman *Etüden im Schnee*, in dem drei Eisbären (Großmutter, Mutter und Sohn) ihre Geschichte des Migrantendaseins erzählen. Im Februar 2015 erschien eine Hörkassette mit dem Titel *Bekannt trifft Unbekannt* und im Oktober 2016 erscheinen zwei neue Texte von Tawada, nämlich eine Sammlung literarischer Essays mit dem Titel *akzentfrei*² und der sogenannte „poetische Roman“³ *Ein Balkonplatz für*

² *akzentfrei* erscheint am 16. Oktober 2016 im Konkursbuch Verlag.

³ In der vom Konkursbuch Verlag herausgebrachten Leseprobe zu *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende* wird der ca. 100 Seiten lange Roman wie folgt kommentiert: „Ein Text wie Wasser, fließender und freier als Prosa, aber doch ein erzähltes Werk, ein poetischer Roman. Hell, federleicht und mit Strukturen gestaltet, es lässt sich gleichzeitig fühlen und lesen“. Der Roman erscheint am 31. Oktober 2016. Leseprobe erhältlich unter: <http://www.konkursbuch.com/html/net%202016/herbst%2016/yoko%20balkon.pdf> [23.10.2016]

flüchtige Abende. Tawadas Schreib- und Schaffensrepertoire ist somit vielfältig und reicht von literarischen Essays, über Theaterstücke, Gedichte, Hörspiele und sogar einem auf CD veröffentlichten Klangtext (*diagonal* zusammen mit der Jazz-Pianistin Aki Takase – 2002), bis hin zu Romanen.

Im März 2006 verlässt Tawada nach 22 Jahren ihren Wohnort Hamburg und zieht nach Berlin, wo sie zurzeit lebt und wohin sie nach ihren Reisen immer wieder zurückkehrt. Koiran stellt passend die Analogie her, dass Tawada „die erste Hälfte ihres Lebens als Lehrjahre in Japan verbracht[e] [und] die zweite Hälfte als Wanderjahre in verschiedenen sprachlichen und kulturellen Sphären“ (2009:252).

2.1 Rezeption ihres Werks

Die Vielfalt der bereits über Tawada erschienenen Forschungsliteratur zeigt, dass sie und ihr Werk ihren LeserInnen wiederholt neue interpretatorische Spielräume eröffnet. Von umfangreichen Debatten innerhalb der Migrationsliteratur, über die Frage nach der Darstellung, Aushandlung und Bewertung des Fremden, die Erkundung der Voraussetzungen, Schwierigkeiten und Konsequenzen der Mehrsprachigkeit Tawadas und der Übersetzung ihres Werkes, bis hin zu poetologischen Untersuchungen einzelner Motive, wie das der Zunge, des Ohrs, der Stimme, des Kulinarischen etc., findet sich alles im Tawada-Forschungskorpus wieder. Einzelne Beiträge erläutern sogar das Potenzial von Tawadas Texten zur Behandlung im DaF-Unterricht⁴. Dies berücksichtigend schreibt von Maltzan (2017)⁵, dass Yoko Tawadas Texte schwer ein- und zuzuordnen und ihre Schreibformen nicht ohne weiteres zu bestimmen und zu kategorisieren sind, „denn sie bewegt sich zwischen verschiedenen Schriftsystemen, verschiedenen Sprachen, verschiedenen Kulturen, verschiedenen Wissensbereichen und unterschiedlichen Schreibverfahren“. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die für diese Untersuchung bedeutendsten Diskurslinien aufzugreifen und zu umreißen.

⁴ Siehe hierzu: Kramsch, Claire (2004): The Multilingual Experience. Insights from Language Memoirs. In: *Transit* Vol 1(1), S. 1-12.

⁵ Erscheint 2017 in: Gabriele Dürbeck, Christine Kanz, Ralf Zschachlitz (Hg.): *Ökologischer Wandel in der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts – neue Perspektiven und Ansätze*. Reihe Studien zu Literatur, Kultur und Umwelt: Band 1. Lang: Frankfurt a.M.

2.1.1 Fremde

Als gebürtige Japanerin, die nach Deutschland übersiedelt, greift Tawada Fremdheits-erfahrungen, die durchaus selbstreferenzielle Züge beinhalten, auf unterschiedlichsten Ebenen auf – so steht beispielsweise *Wo Europa anfängt* „lebenschronologisch für den Aufbruch der Autorin nach Westen“ (Holdenried 2012:170). Die voreilige Schlussfolgerung, dass ihre Texte daher autobiografisch zu verstehen sind, sollte jedoch vermieden werden, denn Tawada selbst betont, dass zwar viele Elemente autobiografischen Charakter haben, dass ihr aber nichts davon wirklich passiert sei (vgl. Tawada 2008). Bei Tawadas Werk „[handelt] es sich mitnichten um ‚autobiographische Enthüllungsliteratur‘, sondern um den Entwurf einer interagierenden Poetologie des Schreibens, das sich selbst erprobt“ (Holdenried 2012:172). Insofern scheint eine Lektüre ihres Werkes angemessen, die die Kenntnisnahme der Selbstreferenzen ermöglicht, diese jedoch nicht rein autobiografisch auslegt, sondern stattdessen Raum zur Erkundung ihrer Poetologie zulässt.

Zentrales Thema, Grundmodus und literarischer Antrieb in Tawadas Texten stellt folglich das Gefühl und die Erfahrung des Fremdseins dar (vgl. Literaturfestival Berlin o.A.). Nicht ohne Grund wird gelegentlich von Literaturwissenschaftlern (vgl. Bay 2010) auf die Parallelen zwischen Tawada und Kafka hingewiesen, die in einem Interview mit der Autorin Bestätigung finden:

Kafka liebe ich schon lange, ihn habe ich schon als Schülerin gern gelesen [...]. Kafka hat etwas, das ich wirklich beneidenswert finde: Er ist so klein in seinen Problemen, mit seinem Vater und seinem Leben in einer ganz kleinen Gasse, in seinem Prag – und doch von so großer Reichweite. (Tawada 2009)

Da rein biografisch kaum bemerkenswerte Verbindungen zwischen dem Prager Juden Kafka und der nach Deutschland übergesiedelten Japanerin Tawada existieren, ist die Affinität ihrer Texte äußerst interessant. Bay (2010:149) argumentiert in seinem Artikel *A und O. Kafka – Tawada*, dass die Werke beider Autoren komplett divergierende Eindrücke beim Leser hinterlassen:

Erzeugt Kafkas Prosa mit ihren komplizierten, das Gesagte permanent relativierenden Perioden trotz allen Witzes den Anschein des Unentrinnbaren, so weisen Tawadas Texte mit ihren kurzen und bei aller theoretischen Versiertheit geradezu naiv anmutenden Sätzen ins Offene. (ebd.)

Vermutlich ist es genau das von Bay als „offen“ Empfundene, welches den interpretatorischen Spielraum innerhalb ihres Werkes eröffnet. Zu fragen ist nämlich, was sich im, um und am Raum des Offenen ereignet und wie Tawada ihn ihren LeserInnen präsentiert. Anders formuliert: Wie ist das Gefühl und die Erfahrung des Fremden in Tawadas Werk zu verorten? Literaturwissenschaftler vertreten bei dieser Fragestellung unterschiedliche Meinungen und setzen demgemäß mannigfache Schwerpunkte bei der Lektüre Tawadas. Im Folgenden sollen einige mögliche Lesarten Tawadas umrissen werden. Die einzelnen auf Tawada und ihr Werk eingenommenen Perspektiven schließen sich nicht gegenseitig aus. Sie greifen viel eher ineinander und sind thematisch verwoben. Es geht lediglich darum zu zeigen, dass Tawada vielschichtig und mit weit divergierender Schwerpunktsetzung gelesen werden kann. Eine Interpretationslinie, die wahrscheinlich als primärer, weitere Auslegungen ins Rollen bringender Ansatz zu verstehen ist, ist der der Migrationsliteratur.

2.1.2 Die Migrantin

Weil Tawada als gebürtige Japanerin eine transnationale Reise von Japan über Russland nach Deutschland und letzteres Land zu ihrer Wahlheimat machte, wird sie im deutschsprachigen Kontext oftmals im Rahmen der Migrationsliteratur gelesen – eine „zweifello[s] den Blick einengend[e] Verortung der Autorin“ (Ivanovic 2014:27). Dabei wird häufig die „thematische Interkulturalität“, d.h. „der Fokus auf Themen wie Migrations-, Exil-, und Fremdheits-erfahrungen“ (Brunner 2012:63) beleuchtet. Brunner befasst sich unter diesem Gesichtspunkt mit der Migration und dem damit zusammenhängenden Sprachenwechsel in seiner Prozesshaftigkeit (vgl. Brunner 2012:62). Dabei geht sie genauer auf das von Tawada in *Das Bad* verwendete Bild der Zunge ein und bewertet diese Zungen-Urszene, wie sie auch schon bei dem Literaturnobelpreisträger Elias Canetti zu finden ist, wie folgt:

Die Zunge positioniert sich bei Tawada auch zwischen den Sprachen und Kulturen, die durch sie miteinander kommunizieren können; die Zunge ist ein transversales Objekt. Sprachverlust bedeutet Ohnmacht; dabei spielt die Frage, wie sich das Verhältnis zur Sprache durch die Migrationserfahrung ändert, eine zentrale Rolle. (Brunner 2012:73)

Die Zunge fungiert somit als Sinnbild für die Möglichkeit, mit einer aus Differenzen bestehenden Welt auf der Basis vielfacher und mehrdimensionaler Übersetzungen im Dialog zu stehen, eine Assoziation, die Tawada mit dem Titel *Überseetzungen*, ihrer 2002 erschienenen Sammlung literarischer Essays, aufgreift. Die Zunge, das Übersetzen, das Überseereisen und das verbindende Element des Wassers („See“) finden sich in diesem Neologismus wieder und deuten die Wichtigkeit der Zusammenhänge zwischen Migration, Sprache und Übersetzung, die das Ziel des Verstehens verfolgt, an.

Eine ausführliche Untersuchung, die unter anderem auch das Motiv der Zunge aufgreift, ist Linda Koirans Abhandlung *Schreiben in fremder Sprache – Yoko Tawada und Galsan Tschinag* (2009)⁶. Koiran ordnet Tawada zusammen mit dem Tuwa-Mongolen Tschinag in die Reihe der Migrationsliteratur ein und betont dabei das Kriterium der asiatischen Herkunft beider Autoren. Sie befasst sich vordergründig mit den bikulturellen und bilingualen Hintergründen beider Schriftsteller und berücksichtigt dabei die Problematik des Schreibens in fremder Sprache. Koiran analysiert Tawadas Lebens- und Sprachsituation und kommt zu dem Schluss, dass sie nicht dem klassischen Typus des Arbeitsmigranten oder Gastarbeiters (Koiran 2009:331) entspricht. Viel eher sei Tawada als Transmigrantin (Koiran 2009:332) zu verstehen, die primär aufgrund von Einladungen zu akademischen Vorträgen, Lesungen und Seminaren Bewegungen in zahlreiche Länder und das Pendeln zwischen Herkunftsland und Deutschland vollzieht (ebd.). Koiran spricht in diesem Zusammenhang von einer „transmigratorische[n] Lebenssituation“, d.h. der „Verteilung der Lebensaktivitäten auf mehrere Orte“ im Gegensatz zu dem auf einen Ort fixierten Lebenszentrum (ebd.), wobei hier das Nomadentum mit inspielt, das im weiteren Verlauf wieder aufgegriffen wird:

Tawadas [...] Migration[...] vollzieh[t] sich nicht einfach von einem Herkunftsland bzw. einer Herkunftsgesellschaft in ein Ankunftsland bzw. eine Ankunfts-gesellschaft, in der sie sich etablier[t], sondern sie zeichne[t] sich durch permanente Durchquerungen verschiedener

⁶ Für weiterführende Literatur siehe: Brunner (2012)

geographischer, nationaler, kultureller und sozialer Räume aus und [ist] infolgedessen von «transnationaler» Art. (Koiran 2009:333)

Das ständige aus dieser Lebensdynamik heraus resultierende Aufeinandertreffen unterschiedlicher Schrift- und Sprachsysteme im Werk innerhalb der Transmigrantin, führt laut Koiran zu folgendem Ergebnis bei Tawadas deutschen Veröffentlichungen:

Ihr Werk, das in der gleichen Sprache geschrieben ist wie die ihrer Leserschaft und vorgibt, zur gleichen Sprachgemeinschaft zu gehören, hält gerade dieser Leserschaft einen Spiegel vor, der sie zur Distanz zwingt und sie als Fremde die sprachlichen Eigenheiten und die Alltagsphänomene ihrer gewohnten Kultur neu entdecken lässt. [...] Sie zeigt ihm [dem deutschen Leser, Anm. v. C.S.]“ den toten Winkel in seinem Blickfeld: die Oberfläche seiner Sprache, die Beweglichkeit der Schrift und die Leere seines Ichs. (Koiran 2009:356f)

Die „Zerlegbarkeit erstarrter fremder Identitätszuschreibungen“ (Koiran 2009:358) wird folglich durch den von Tawada entlarvten toten Winkel des eigenen Blickfeldes ersichtlich. Diese Ansicht deckt sich mit der Hansjörg Bays, der mit seinem Beitrag *Wo das Schreiben anfängt. Yoko Tawadas Poetik der Migration* (2006) zusätzlich auf den Montagecharakter von ihren Texten hinweist. Dieser sei exemplarisch für Tawadas Kulturverständnis. Bay argumentiert, dass gegen Ende der 1980er Jahre eine Wendung in der deutschsprachigen Literatur einsetzte, die sich „von der bloßen Abbildung von Fremdheitserfahrungen zur verfremdenden Inszenierung kultureller Phänomene“ (Bay 2006:109) bewegte. Als Auftakt dieser Entwicklung führt Bay Emine Sevgi Özdamars *Mutterzunge* (1988) und Yoko Tawadas *Wo Europa anfängt* (1988) an. Sich mit letzterem Text befassend, stellt Bay Tawadas Poetik der Migration dar und erklärt, dass Tawada fortlaufend „nach den Konsequenzen kultureller Differenz für die Bedingungen und Möglichkeiten von Literatur [fragt]“ (Bay 2006:109). *Wo Europa anfängt* gibt laut Bay (2006:110) die Stoßrichtung für Tawadas nachfolgende Texte an und fungiert zusätzlich als „Gründungsmythos einer deutsch-japanischen Autorschaft“, die allerdings „merkwürdig“ ausfalle: Die Textabschnitte erfüllen keinerlei Authentizitätserwartungen des Lesers (ebd.), sondern stellen einen fiktionalen Raum dar, der sich durch Leerräume auszeichnet, die durch Texte ersetzt werden, die

ihrerseits wieder eine Vielzahl von Erzählungen, Märchen, und Mythen, [...] Träume und Erinnerungen, Schulaufsätze und Romane [...], touristische Broschüren, Kartenmaterial und lexikalisches Wissen (ebd.)

zitieren und wiedergeben. Dadurch entstehe in dem von Bay (2010) genannten „Offenen“ „ein dichtes Netzwerk wiederkehrender Motive, das sowohl durch die Märchen- und Traumlogik vieler Passagen als auch durch den Montagecharakter des Textes begünstigt wird“ (Bay 2006:110). Bay arbeitet dabei heraus, dass Tawada kulturelle Konstruktionen in Frage stellt und durch die „spielerische Inszenierung von Migrationserfahrungen“ (Bay 2006:117) einzelne Gesten, Handlungen, Worte oder Dinge aus ihren scheinbar selbstverständlichen kulturellen Zusammenhängen löst. Er beschreibt Tawadas Poetologie der Migration als „ein hartnäckiges Kratzen an den Fundamenten der Kultur“ (ebd.), wobei letzterem durchaus zuzustimmen ist. Mit dieser Argumentation entfernt Bay sich von den offensichtlichen Deutungen der Migrationspoetik, die ihren Nährboden in der Gegenüberstellung binärer Größen, d.h. Deutschlands und Japans, Europas und Asiens, des Westens und des Ostens, des modernen lateinischen Alphabets und der Logografie des Japanischen etc., finden. Ob sich die von Bay beschriebene Poetik Tawadas noch als eine der Migration bezeichnen lässt, ist meines Erachtens jedoch fragwürdig, da insbesondere die Weiterentwicklung ihres Werks wie ihr bisher jüngster Roman *Etüden im Schnee* (2014) zeigt, dass Migrationserfahrungen des kulturellen Fremdseins zwar den thematischen Hintergrund bilden, dass aber die mannigfaltigen narrativen Inszenierungstechniken diese Erfahrungen in den Vordergrund rücken.

2.1.3 Die Nomadin

Als Reaktion auf die Tendenz, Yoko Tawada in den Migrationsdiskurs einzuordnen und ihre Werke in diesem Licht zu lesen, stellt Gisela Brinker-Gabler (2014:30) in ihrem Artikel *The New Nomads – Yoko Tawada lesen* folgende – und wie ich meine – berechtigte Frage: „Lesen wir sie als Reisende zwischen den Kulturen, als Fremdling, als Migrantin, als Ethnographin [...] oder als Nomadin?“. Brinker-Gabler weist damit auf die ausschlaggebende Rolle der eingenommenen Perspektive und Schwerpunktsetzung bei der Lektüre Tawadas hin. So greift sie zwar im Sinne der Migrationsdebatte die Frage nach einer „Literatur des bordercrossing“ und einer „transnationalen Literatur“ (Brinker-Gabler 2014:29) auf, nimmt jedoch den

Blickwinkel aus dem Diskurs des Nomadentums ein und gelangt infolgedessen zu einer differenten Auslegung:

Im Unterschied zu sesshaften Menschen – und auch *displaced people*, zum Beispiel Exilanten und Migranten, die auf eine verlorene oder neu zu gründende Heimat fixiert bleiben – haben Nomaden keinen emphatischen Begriff von *belonging*, das heißt, keine Vorstellung von *one's „own“ soil, country or nation* mit dazugehörigen „natürlichen“ mütterlichen und väterlichen Konnotationen. Nomadentum wird damit zu einer befreienden Dynamik des Unterwegsseins, Fremdseins, der Transformation. (Brinker-Gabler 2014:31; Hervorh. im Original)

Fremdsein und Transformation offenbaren sich nicht zuletzt darin, dass Tawada ein dynamisches, verfremdendes Sprachspiel eingeht, in dem sie Körper und Sprache konstant in Beziehung zueinander setzt und ein fortlaufendes Wechselspiel zwischen Körpersprache und Sprachkörper initiiert (Brinker-Gabler 2014:33). Insofern spiegelt sich die befreiende Dynamik des Nomadentums in Sprachen, die Räumlichkeit beanspruchen und in Körpern, die Sprache als identifikatorisches Element fordern, wider. Tawadas außergewöhnlicher Sprachgestus der Transformation ist nach Brinker-Gabler ein Ergebnis des nomadischen Lebensstils Tawadas.

In Anbetracht dieser Auslegung, stellt sich, nun nochmal auf die Einordnung Tawadas in den Bereich der Migrationsliteratur zurückgreifend, die Frage, ob man der vielgestaltigen Poetologie Tawadas mit dem Schlagwort „Migrationsliteratur“ gerecht wird. Tawada selbst beurteilt diese Kategorisierung ihrer Texte als unzutreffend, wie sie in einem Interview mit Claire Horst im Februar 2009 formuliert:

Ich denke, diese Bezeichnungen beschreiben eigentlich nicht das, was ich mache. Was ich wirklich mache, wissen nur Leute, die meine Bücher lesen. Und das ist sowieso nicht mit einem Wort zu beschreiben. (Tawada 2009)

Die Rezeption ihrer Texte vor ihrem binationalen und bilingualen Hintergrund als Migrationsliteratur bewertet Tawada wie folgt:

[W]enn es in meinen Texten etwas gibt, das mit Japan zu tun hat, dann fällt es den Rezensenten leicht darüber zu schreiben, das können sie sofort einordnen. Aha, eine japanische Autorin hat mit dem japanischen Auge Deutschland beschrieben. Solche Dinge kommen sehr schnell, sie werden schneller verstanden als alles andere. Das könnte stören,

aber das ist sowieso nicht nur bei den so genannten Migranten-AutorInnen so. Heute muss alles schnell und leicht verständlich sein. (ebd.)

Die polarisierende Gegenüberstellung von Japan und Deutschland in der Auseinandersetzung und Deutung ihres Werks wird indirekt von Tawada selbst als eindimensional eingestuft, da dieser Blickwinkel lediglich ein oberflächliches Verständnis ermöglicht und den Zugang zu weitaus bedeutsameren Dimensionen ihres Werks obstruiert.

2.1.4 Die Semiotikerin

Dass Tawadas Werk vielmehr als mehrdimensional einzustufen ist, meint auch Holdenried (2012:171), wenn sie festhält, dass „Tawadas Schreiben [...] wesentlich vielfältiger als das lange Zeit der Migrationsliteratur kategorial verordnete Schreiben unter der Flagge ‚Akkulturationserfahrungen‘ [ist]“. Holdenried plädiert für die Anwendung anderer Kategorien, nämlich solcher, die seit Sigrid Weigels *Laudatio auf Yoko Tawada* Interpretationskategorien darstellen – „Übersetzungen, Transfers, [...] Metamorphosen und Konversionen“ (Weigel in Holdenried 2012:171), womit sie an die von Brinker-Gabler (2014:31) postulierte nomadische Dynamik der Transformation anschließt. Holdenried erweitert diese Kategorientafel Weigels und schlägt Deutungsbegriffe wie „Innovation“, „Mimikry und Alterität“, „Intertextualität und Übersetzung“ (vgl. Holdenried 2012) vor. Zu Tawadas Theorie (oder Mystik) der Verwandlung arbeitet Holdenried das von der Autorin in ihren Tübinger Poetik-Vorlesungen *Verwandlungen* verwendete „Trias des fließenden Übergangs“ zwischen Stimme, Schrift und Gesicht (Holdenried 2012:172) heraus und stilisiert sie quasi zur Semiotikerin:

In Tawadas semiotischen Lektüren und der Zeichendeutung durch Zeichenverschiebung scheinen Konzepte von den Romantikern bis Benjamin auf, aber im Gegensatz zur europäischen Tradition des Weltbuchs bleibt in ihrem Schreiben das leere Zentrum – das Zauberwort der Romantiker, Benjamins innerer Kern aller Sprachen – tatsächlich leer. (Holdenried 2012:175)

Folgerichtig stellt Holdenried die Frage, ob der Sinn bei Tawada negiert wird, oder ob der Sinn nur anders zu deuten sei (Holdenried 2012:176). Sie kommt zu dem Ergebnis, dass sich Tawada auf einer „Fluchtlinie“ bewegt und daher der „Diskurspolizei [...] in ihren immer performativer werdenden Metamorphosen [entwischt]“ (Holdenried 2012:183). Durch

Zeichenverschiebung und –verfremdung erhält ihr Sprachgestus etwas Unabschließbares und die Differenz ihrer Texte erscheint als Poetologie der Transgression (ebd.).

2.1.5 Die Grenzgängerin

Der Begriff ‚Transgression‘ leitet sich von dem lateinischen ‚transgressi‘ ab und bedeutet übersetzt „das Hinübergehen“ (Duden 2013b). Die literaturwissenschaftliche Forschung betrachtet das ‚Hinübergehen‘ über Grenzen, d.h. die Transgression von Grenzen als wesentlichen Bestandteil von Tawadas Schreiben, wobei zu bemerken ist, dass die Autorin selbst sowohl dem Begriff ‚Grenze‘ als auch der Annahme, dass sie Grenzen überschreite, kritisch gegenübersteht (Tawada 2016:265f). Bevor genauer auf die Frage, was das Konzept der Grenze umfasst, eingegangen wird, folgt zunächst eine Zusammenfassung der bereits erforschten Auseinandersetzungen von Tawadas Schreiben mit Grenzen. Überschneidungen der einzelnen Forschungsschwerpunkte und Diskurse sind dabei unvermeidbar.

Die wohl offensichtlichste Grenze, über die Tawada hinausgeht, ist die geografische Grenze. Das Überschreiten einer geografischen Grenze ist dabei ein Prozess, der sich in erster Linie biografisch vollzieht und infolgedessen nicht nur den Anstoß zur Besprechung von Tawadas Werk innerhalb der Migrationsdebatte liefert, sondern auch kritische Fragen bezüglich Identität, Nationalität und Kultur – eine Dreifachkonstellation, die wohl präsenter denn je in der Kultur- und Literaturwissenschaft ist – nach sich zieht. Wie viele andere Literaturwissenschaftler weist auch Bay daraufhin, dass Tawadas „Spiel mit der Grenze [...] die Infragestellung einer authentisch in sich ruhenden kulturellen Identität“ zur Folge hat und bezieht sich dabei auf Tawadas Auseinandersetzung mit kulturell bedingten Grenzen (Bay 2006:116). Am Rande der Forschung wird im Zusammenhang mit kulturellen Grenzüberschreitungen Tawadas gelegentlich die sinnliche Wahrnehmung genannt. Beispielhaft dafür ist der Beitrag *Zungenspiele und Gaumengenuss* von Anne-Rose Meyer (2012), deren Verdienst es ist, die „körperlich-sinnliche Erfahrung des Mundes“, ein Körperteil, das sowohl zur Nahrungsaufnahme, als auch zum Sprechen erforderlich ist, „als Grundlage (inter-)kultureller, intellektueller und ästhetischer Erfahrungen“ (Meyer 2012:391) in Tawadas Werk zu durchleuchten. Das inter- und transkulturelle Potential wird folglich anhand spezifischer Motive und Zeichen aufgegriffen, indem diese als kulturelle Phänomene bestimmt und in diesem Kontext interpretiert werden. Dies führt indirekt wieder auf die

geografische Grenzüberschreitung Tawadas zurück, die Hille mit ihrer Frage nach der räumlichen Dimension dieser Grenzen aufgreift:

Wo beginnt und endet Europa? Die Autorin Yoko Tawada spürt bereits in [...] *Wo Europa anfängt* (1989) den Grenzen, dem nicht auszumachenden (räumlichen) Beginn und Ende des Kontinents nach. Von ‚fließenden Grenzen‘, von Wasser als einer nicht fixierbaren Substanz, seien alle Erdteile umgeben – „wie kann man wissen, wo der Ort des fremden Wassers anfängt, wenn die Grenze selbst aus Wasser besteht? (Tawada 1989, 10). (Hille 2009:393)

Nicht nur der Titel ihres Essays »*Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht*« aus dem Band *Talisman* (1996) verweist auf das Ungreifbare der geografischen Grenze. Auch das Bild des Wassers, des Fluiden, sich konstant in Bewegung befindenden, als Metapher der Grenze, wird wiederholt von Tawada verwendet. So ist es nicht weither geholt, einen literaturwissenschaftlichen Sammelband mit Beiträgen von und zu Yoko Tawada mit dem Titel *Fremde Wasser*⁷ zu versehen und darüber hinaus von einer *Poetik des Wassers*⁸ und dem Fluiden⁹ in ihrem Werk zu sprechen. Carlotta von Maltzan (2017) greift die metaphorische Grenze des Wassers in Tawadas Hamburger Poetikvorlesungen auf und analysiert diese unter dem Gesichtspunkt der Ökokritik und weist mit Recht darauf hin, dass

Tawada in vielen ihrer Texte neue (inter)kulturelle Perspektiven freilegt und diese in ihren immer wiederkehrenden Überlegungen zu Wasser und Wasserwegen narrativ verarbeitet und dabei auch das Mensch-Natur-Verhältnis sowie die Umwelt kommentiert. (von Maltzan 2017)

Reflektionen über Wasser, Wasserwege und Fukushima bestimmt von Maltzan dabei als Anlässe für Tawada, sich mit unterschiedlichen Realitäten und Ansichten auseinanderzusetzen und diese als Möglichkeit zu nutzen, „historische, gesellschaftliche, kulturelle, ökonomische und (umwelt-)politische Zusammenhänge sichtbar zu machen“ (von Maltzan

⁷ Gutjahr, Ortrud (Hrsg.) (2012): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

⁸ Wo Bay (2006) noch von einer *Poetik der Migration* Tawadas spricht, trägt ein weiterer Beitrag Bays aus dem Jahr 2012 den Titel *Yoko Tawadas Poetik des Wassers*. Die Veränderung des Forschungsschwerpunkts bei Bay ist exemplarisch für die Stoßrichtung der jüngsten Tawada-Forschung. Die initiale Besprechung Tawadas innerhalb der Migrationsliteratur scheint mehr oder weniger ausgeschöpft, weswegen man sich verstärkt neuerer Ansätze, wie eben der Poetik bzw. des Motivs des Wassers, bedient. Hierzu siehe: Bay, Hansjörg (2012): »Eine Katze im Meer suchen«. *Yoko Tawadas Poetik des Wassers*. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S.237-268.

⁹ Vgl. Gutjahr, Ortrud (2012): Vom Hafen aus. Meere und Schiffe, die Flut und das Fluide in Yoko Tawadas Hamburger Poetikvorlesungen. In: dies. (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S.451-473.

2017). Das Verdienst dieser Untersuchung liegt in der Erkenntnis, dass Tawada nicht ausschließlich ein ästhetisches Spiel mit der Sprache vornimmt, sondern ebenso Stellung zu (umwelt)politischen Fragen bezieht und herausfordert (vgl. von Maltzan 2017) wenn man ihre Aussagen im Rahmen des Anthropozändiskurses beleuchtet. Dabei fungiert unter anderem das Fluide in einer Vielzahl von Variationen (z.B. Wasser, Tsunami und Schiffe) als Metapher, die kulturelle Grenzen hinsichtlich des Mensch-Natur-Verhältnisses auflöst und dabei unterschiedliche Perspektiven reflektiert und aneinander heranführt. Vibha Surana greift hingegen sehr viel allgemeiner und unter Aussparung ökokritischer Gesichtspunkte „[d]as Flüssige, das Wasser und das sich Verwandelnde“ als „konstituierende menschliche Konstante“ (Surana 2012:336) bei Tawada auf und setzt dies in Relation zu ihrer Grenzpoetik, die sie wie folgt bestimmt:

Gemeint sind mit der Grenzpoetik die ästhetischen Texte, die sich einerseits mit den partikulären Grenzen jeglicher Art (geographischer, politischer, nationaler, sozialer, kultureller, sprachlicher, geschlechterspezifischer u.a.) konkret auseinandersetzen und sie andererseits zugleich ontologisch bzw. philosophisch aufheben. Yoko Tawadas Texte gehören zu dieser Grenzpoetik. (Surana 2012:337)

Surana geht so weit, zu behaupten, dass der Begriff der Grenzpoetik die Literatur Tawadas am besten subsumiere, wobei Etiketten wie „Migrationsliteratur, Exophonie, ‚cross-language‘, ‚cross-culture‘ sowie ‚cross-genre‘, neue Weltliteratur, interkulturelle Literatur“ unzulänglich wären (ebd.), da diese nur eine Facette ihres Schaffens beleuchten. Surana argumentiert, dass es bei der Lektüre Tawadas weniger auf die Grenzüberschreitung als solche ankomme, sondern auf die „Grenzausschau“, wobei die Grenze selbst zum „produktiven Anlass“ werde (ebd.) und den Fokus auf den Zwischenraum, oder das Grenzgebiet verlagert. Daraus resultiert „[d]as Ineinandergreifen mehrerer Ebenen“, das bei Tawada zum „Formprinzip“ wird und von Surana mit Julia Kristevas Ansatz der Intertextualität gleichgesetzt wird (Surana 2012:342f). Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Tawada eine „fließende Auffassung von Grenzen“ hat, die sich im wiederkehrenden Verwandlungsprinzip zeige, wobei die Grenze stets eine neue Verortung verlange (Surana 2012:347). Dieser Prozess führe zu sich ständig neu formenden Bereichen, die „rigide kulturelle Identitäten jeglicher Art in Frage stell[en]“ (ebd.).

Claudia Breger liefert bereits 13 Jahre zuvor eine mögliche Erklärung dieser Infragestellungen, indem sie eine narrative Strategie Tawadas untersucht. In ihrem Beitrag *Mimikry*

als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada postuliert Breger die Nachahmung und Reproduktion einer „(Schein-?) Akzeptanz herrschender Grenzverläufe“ (Breger 1999:209) als Grund für die Infragestellung derselben. Dabei versteht sie Mimikry, ganz im Sinne Bhabhas¹⁰ im Rahmen des postkolonialen Diskurses als Widerstandsstrategie, die zur Offenlegung von Ambivalenzen und Instabilität führt:

So zersetzt die Mimikry der Erzählerin die Diskurse, an die sie sich partiell anschmiegt. Das Thema von *Wo Europa anfängt* sind Grenzen – allerdings nicht die Grenzen der Sprache, sondern Grenzen, die durch Sprache hergestellt, verschoben und rekonfiguriert werden. Der Text stellt diese Prozesse der Grenzziehung ‚mimetisch‘ nach und verstellt sie dabei; das Bild der Grenze wird vervielfacht, perspektiviert und partialisiert[.] (Breger 1999:184)

Exemplarisch stellt Breger diesen Prozess anhand der unterschiedlichen Auslegungen der Frage, wo Europa denn nun anfange, dar und gelangt zu dem Ergebnis, dass „[t]rotz behördlicher Festlegung [...] Grenzen eine Frage der Perspektive [sind]“ (ebd.).

Tawada nutzt dieses Spiel mit diversen Perspektiven und sorgt dadurch für Grenzverwirrungen unterschiedlicher Art, die nicht nur im Rahmen des Mensch-Natur-Verhältnisses erscheinen, wo Tawada unterschiedliche kulturspezifische Ansichten synergetisch wirken lässt und aushandelt. Viel allgemeiner manifestieren sich Grenzverwirrungen im Bereich der Kulturen, kultureller Identität und Nationalität, die an die Festlegung geografischer Grenzziehungen anschließen. Aber eben auch der Bereich der Sprache und Schrift bietet einen Nährboden für ihre Auseinandersetzung mit Grenzen. Schlagwörter, die in diesem Zusammenhang immer wieder in der Analyse von Tawadas Texten vorzufinden sind, sind Exophonie, Mehrsprachigkeit, Anamorphose, Übersetzung, differente Schriftsysteme¹¹, Grenzen der Wahrnehmung und Sprachmagie¹². Den Einfluss der (Fremd)sprache, der Anderssprachigkeit einer Person auf die Wahrnehmung der Welt und die Sprache selbst, bringt Oliver Kohns in dem einleitenden Paragraphen seines Beitrags *Übersetzung und Anamorphose. Literarische Fremdsprachigkeit und entstellte Sprache: Yoko Tawada, Jonathan Safran Foer* treffend auf den Punkt:

¹⁰ Bhabha, Homi (1994): *The location of culture*. New York: Routledge.

¹¹ Vgl. Weigel, Sigrid (2012): Suche nach dem Email für japanische Geister. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S. 127-143.

¹² Vgl. von Maltzan, Carlotta (2012): Magie der Sprache. Yoko Tawada zu Südafrika in „Bioskoop der Nacht“. In: H.-G. Roloff (Hg.): *Magie der Sprache. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A: Kongressberichte, 108: 185-195. Lang: Berlin u.a.

In sich selbst betrachtet, erscheint jede Sprache ‚natürlich‘ und buchstäblich *selbstverständlich*. Dieser Eindruck stellt sich nicht zuletzt dadurch her, dass sie dem in ihr Sprechenden und Denkenden zuallererst die Kategorie des Sprechens und Denkens zur Verfügung stellt, ihm einen ‚Rahmen‘ des Sag- und Denkbaren gibt. Erst im Vergleich mit einer anderen Sprache oder im Sprechen des Nicht-Muttersprachlers verliert Sprache diese trügerische ‚Natürlichkeit‘. Wer in einer anderen Sprache als der eigenen Muttersprache spricht, dem kann es gelingen, Sprache nicht als die mimetische Abbildung einer Realität zu sehen, sondern die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst zu richten. Dadurch ergibt sich eine neue Perspektive auf die jeweilige Sprache und auch auf die Sprache überhaupt. (Kohns 2008:201, Hervorh. im Original)

Anders- und Fremdsprachigkeit wird bei Tawada folglich zum Mittel des Perspektivenwechsels und der Grenzüberschreitung, besonders im Bereich der Sprache selbst. Das Erlernen einer neuen Sprache öffnet insofern neue Betrachtungsmöglichkeiten, als Tawada die Beziehung des Ichs zur Sprache als eine physiognomische konstatiert (vgl. Kohns 2008:202), wodurch „[d]ie Sprache des Fremden [...] den Glauben an die Selbstverständlichkeit und ‚Natürlichkeit‘ der eigenen Sprache [zerstört]“ (ebd.). Sprachspiele, Verfremdungseffekte, Neologismen und assoziatives Schreiben zeigen die arbiträre Verbindung zwischen dem Wort und seiner Bedeutung und entstellen und deformieren, so wie Kohns (2008:206) behauptet, „jede ‚natürliche‘ Beziehung zur Sprache“ dauerhaft. Dadurch manövriert Tawada spielerisch das Verständnis ihrer LeserInnen in eine interpretatorische Schieflage und schafft einen ‚schrägen‘ Blick auf das Dargestellte, wie Kohns (2008:206) es nennt. Das Sich-Befassen mit der Grenze zwischen diversen Sprachen führt bei Tawada folglich zur kritischen Auseinandersetzung mit zuvor als selbstverständlich empfundenen Wahrnehmungen und Annahmen. Kohns nennt diesen Prozess der Auflösung und Verschiebung der Wahrnehmung eine „Übersetzung ohne Original“ (Kohns 2008:209).

Das Konzept der Übersetzung wurde bereits vielfach im Zusammenhang mit Tawada festgestellt¹³. Unter anderem befasst sich Christine Ivanovic mit den Prozessen des Verstehens, Übersetzens und Vermittelns in Bezug auf Tawadas Gedichtband *Abenteuer der deutschen Grammatik* (2010) und bezieht sich dabei vordergründig auf den Aspekt der

¹³ Zu genaueren Ausführungen zur Figur der Übersetzerin siehe: Seisenbacher, Maria (2014): Yoko Tawada und Ingeborg Bachmann. Das Bild der Übersetzerin-Figuren in Yoko Tawadas Texten *Das Bad, Saint George and the Translator* und Ingeborg Bachmanns Erzählung „Simultan“. In: Barbara Agnese, Christine Ivanovic, Sandra Vlasta (Hrsg.): *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 139-162.

Exophonie. Sie schreibt, dass Tawada Grenzen sprengt, da sie das Verständnis ihrer LeserInnen von Lyrik provoziert, indem sie „einander ausschließende Begriffsfelder und Diskurse, Sprachen und Zeichensystem einander berühren lässt, ohne sie zu hybridisieren“ (Ivanovic 2014:15). Ivanovic spricht von einer Annäherung und einem Dialog zwischen den Begriffsfeldern, die nicht zum Ziel haben, das Andere zu durchdringen, sondern „bestehende Grenzen des Verstehens aufzudecken und diese Einsicht dem Leser als eine sinnliche Erfahrung neu zugänglich zu machen“ (Ivanovic 2014:16). Der Prozess der Übersetzung wird dabei implizit in Frage gestellt, da Verstehen eine unumgängliche Voraussetzung ist, die ihrerseits jedoch problematisch ist, da auch dieser Prozess nicht selbstverständlich, sondern auf sprachlich-kulturelle Codes angewiesen ist (vgl. Ivanovic 2014:25,19). Die Grenze zwischen zwei unterschiedlichen Sprach- und Schriftsystemen, wie dem Deutschen und dem Japanischen, birgt bei Tawada produktives Potenzial. So schreibt Kilchmann (2012:17), dass es „also nicht *per se* um das Schreiben in einer ‚Fremdsprache‘ [geht]“:

Vielmehr wird in der Konfrontation und Überlegung verschiedener Sprachen systematisch eine poetische Qualität hervorgekehrt, in dem Sinne, dass die ‚andere‘ Sprache als sinnlicher oder dinglicher wahrgenommen wird, oder sich eine Sprache in der Übersetzung und im Kontakt mit einer anderen Sprache verfremdet und so neue Perspektiven auf bekannte Gegenstände öffnet. (ebd.)

Was oft als angeblicher Mangel in der Fremdsprache verstanden wird, konstatiert Kilchmann als translinguales Verfahren Tawadas, da sie „‚äußere‘ Ähnlichkeiten (lautliche, solche im schriftlichen Erscheinungsbild) zwischen Wörtern verschiedener Sprachen zur Herstellung neuer und abgeschlossener Sinnzusammenhänge nutzt“ (Kilchmann 2012:25). Dadurch kommt es nach Kilchmann zur „‚Lockerung‘ von Bedeutendem und Bedeutetem“ und zur Infragestellung der Vorstellung einer territorialen und genealogischen Bindung von Sprache (ebd.). Um mit Finger (2011:261) zu sprechen, ist Sprache ein permanentes Scheitern und das Scheitern selbst die Chance, die Tawada wahrnimmt.

Auch in ihrem Roman *Etüden im Schnee*¹⁴ zeigt sich Tawada erneut als narrative Grenzgängerin. Scheinbar mühelos fließen Tier- und Menschenwelt ineinander über, indem Eisbären scheinbar selbstverständlich der Menschenwelt und umgekehrt auch Personen der Tierwelt zugehörig sind. Auf die Frage in einem Interview, ob sich bei der Autorin

¹⁴ Tawada, Yoko (2014): *Etüden im Schnee*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke. Im Folgenden mit dem Sigle **ES** und Angabe der entsprechenden Seitenzahl zitiert.

hinsichtlich der Verschmelzung von Tier- und Menschenwelt Fragen auftun, antwortet Tawada, dass es ein Schreibprozess gewesen sei, indem sie feststellen musste, dass sie sich viel besser in den Eisbär Knut als in die ursprünglich geplante Hauptfigur des Romans, nämlich Napoleon, hineinversetzen und –denken konnte. Zu den dabei entstehenden Fragen sagt sie:

Es ist schön, wenn neue Fragen sich öffnen wie neue Blüten. Manche Fragen sind luftig, andere farbig. Ich kann leider nicht wissen, welche Fragen im Kopf der Leser entstehen werden. ‚Frage‘ ist nicht eine Form, mit der ich bewusst arbeite. Denn mir fällt nichts mehr ein, wenn ich eine Frage krampfhaft beantworten will. Ich tanze lieber. (Tawada 2016:266)

Verknüpfung, Zusammenfügungen und Transgressionen stellen bei Tawada demnach spielerische Übergänge und Vorgänge dar und widerstreben dem Versuch als Antwort auch gezielte Fragen verstanden zu werden.

In *Etüden im Schnee* wird der Leser aus der Perspektive von drei Eisbären aus drei Generationen auf eine autobiografische Reise genommen, die sich simultan zu einer Reise durch die Zeitgeschichte Deutschland entfaltet. Während die Großmutter zunächst in Moskau lebt und vor der Wende erst nach Westdeutschland und von dort nach Kanada auswandert, entscheidet sich ihre Tochter wiederum in die DDR zu ziehen, wo sie in einem sozialistischen Zirkus arbeitet. Schließlich erblickt ihr Sohn lange nach der Wende im Berliner Zoo das Licht der Welt und erhält ironischerweise den Namen Knut, wie das aus dem Fernsehen bekannte Eisbärbaby, das am 5. Dezember 2006 *in realita* im Zoologischen Garten Berlin zur Welt kam. Der Name Knut ist nicht der einzige Aspekt, bei dem Tawada Fakt und Fiktion vermischt und somit zur Grenzgängerin wird; auch die Namen beider Elternteile des literarischen Knuts, nämlich Tosca und Lars, orientieren sich an den nachweisbaren Fakten. Ein weiterer Grenzgang Tawadas in *Etüden im Schnee* ist die Verschmelzung des Alltagslebens und des Bühnenlebens im Zirkus. Der kleine Knut lernt schnell, wie er sein Publikum von der Bühne aus manipulieren kann (ES261) und begreift im Laufe seiner Zirkuskarriere, dass die Bühne ein Spiegel des Lebens ist (vgl. ES249). Ganz nach dem Motto ‚das Leben ist eine Bühne‘ entfaltet sich in *Etüden im Schnee* eine fortlaufende Gradwanderung zwischen Inszenierung und Wirklichkeit, zwischen Schauspiel und Realität, zwischen Spaß und Ernst, zwischen Spiel und Arbeit. Ferner bedient sich auch Tawada erzähltechnisch diverser Grenzüberschreitungen, wie beispielsweise einem unvorhersehbaren

Perspektivenwechsel (vgl. ES258). Während etwa die erste Hälfte des dritten Romanteils von Knut in der dritten Person erzählt wird, stellt sich plötzlich in der zweiten Hälfte des dritten Teils (ab S.258) heraus, dass Knut von sich selbst in dieser Form berichtet. Ein weiterer Zoobewohner, nämlich der Malaienbär, macht Knut darauf aufmerksam:

„Du nennst dich selbst Knut? Ein Bär in der dritten Person! So was Aberwitziges habe ich schon lange nicht mehr gehört! Bist du noch ein Baby?“ Knut beschloss in einem kurzen Wutanfall, in Zukunft jeglichen Kontakt zu dem Malaienbären zu vermeiden. Knut war doch Knut. Warum sollte Knut nicht Knut sagen? Es war aber unmöglich, die Bemerkung vom Malaienbären aus dem Kopf zu jagen. Wenn man so aufmerksam dem Gespräch zwischen Matthias und Christian zuhörte, konnte man sofort feststellen, dass Matthias sich selbst nicht Matthias nannte. Er benutzte seinen eigenen Namen nicht, als würde sein Name nichts mit ihm zu tun haben, und überließ ihn den anderen Menschen. Was für ein seltsames Phänomen! Wie nannte Matthias sich selber? „Ich“. Was aber noch seltsamer war, dass auch Christian sich selbst „ich“ nannte. Warum kamen sie nicht durcheinander, wenn alle dasselbe Wort für sich benutzten? (ES258)

Dem Leser wird an dieser Stelle bewusst, dass ein geraumer Teil des zuvor Gelesenen, bereits aus der Perspektive Knuts erzählt wurde und nicht wie angenommen, von einem personalen Erzähler, denn im nächsten Satz wird diese sprachliche Zäsur dem Leser verdeutlicht: „Am nächsten Morgen ging „ich“ wieder an dem Gehege vom Malaienbären vorbei [...]“ (ebd.). Tawadas Grenzgänge in ihrem Roman *Etiüden im Schnee* sind vielschichtig und ziehen sich als allgegenwärtiges Motiv durch den Text. Auch was die Themenwahl angeht scheint Tawada Grenzen zu überschreiten, bzw. aufzulösen. Während frühere Bände – wie *Talisman* – immer wieder das sprachlich-kulturelle Fremdsein und die damit verbundenen Grenzen des Verstehens und Missverstehens thematisieren, wagt sich Tawada mit *Etiüden im Schnee* auf das Gebiet der deutschen Vergangenheit und Geschichte vor, wobei das Motiv des Fremden abstraktere Formen annimmt, wie die Verschmelzung zwischen Tier- und Menschenwelt nahelegt. Zwangsläufig kommt die Frage auf, wie lange jemand in einem ‚fremden‘ Land fremd bleiben kann bzw. wie lange das Land einer solchen Person (MigrantIn?) fremd bleiben kann¹⁵. Mit anderen Worten: Tawada dekonstruiert ihre eigenen Grenzen des Fremdseins und Fremdfühlens als in Deutschland lebende Autorin und tastet sich an Themenfelder heran, die darauf hinweisen, dass sich ihre Vertrautheit mit dem Land und

¹⁵ Für ein äußerst anregendes Gespräch und viele Gedankenanstöße möchte ich Prof. Gunther Pakendorf vielmals danken.

seiner Geschichte festigt. Insofern werden nicht nur textimmanent Grenzgänge vollzogen, sondern auch autobiografische Grenzgänge der Entfremdung, wie Tawadas Themenwahl nahelegt.¹⁶ Tawada selbst würde diese thematische Grenzüberschreitung wohl damit erklären, dass es „parallel laufende Flüsse in [ihrer] Schreiblandschaft“ (Tawada 2016:264) gebe.

Eine weitere Grenze, der nur wenig Aufmerksamkeit in der Tawada-Forschung gewidmet ist und die dennoch immer wieder implizit Erwähnung findet, ist die zwischen Realität und Magie. Viele Beiträge greifen Begriffe wie *Magie* oder *magisch* auf, behandeln diese jedoch nur am Rande. So greift beispielsweise von Maltzan (2012) die „Magie der Sprache“ in Yoko Tawadas *Bioskoop der Nacht* auf und analysiert unter diesem Gesichtspunkt Tawadas Bezug zu Südafrika. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass bei Tawada „Identitätsfestlegungen [...] gerade durch die Sprache offen gelegt und durch Sprache *ad absurdum* geführt werden“ können (von Maltzan 2012:194). Insofern ruht nach Tawada „jeder Sprache eine eigene Magie [inne]“, die bei genauerer Betrachtung die „Möglichkeit der Reflektion über kulturelle und transkulturelle Zusammenhänge und Differenzen“ ermöglicht und „die Perspektive [eröffnet], dass Fremd-Sprachen nicht mehr nur als fremde Sprachen und deren Sprecher als Fremde wahrgenommen werden“ (von Maltzan 2012:194f). Durch das verfremdende magische Potenzial der Sprache, zeigt Tawada, dass „Sprache an sich immer schon als Anderssprachigkeit begriffen wird“ (von Maltzan 2012:195). Ein weiterer Beitrag, der das Thema der Magie aufgreift, diese jedoch in einem anderen Licht als von Maltzan (2012) betrachtet, stammt von Yasemin Dayioğlu-Yücels und stellt die Frage, ob sich Spuren des *Magischen Realismus* bei Tawada finden lassen. Sie arbeitet heraus, dass „die Subsumierung“ ihrer Literatur „als surreal und/oder phantastisch die Reichhaltigkeit in Tawadas Werk nicht ausreichend spiegelt“ (Dayioğlu-Yücels 2012:448). So ist zu vermuten¹⁷, dass eben die Transgression vermeintlicher Grenzen zwischen Realität und

¹⁶ Um verifizierbare Erkenntnisse zu diesen Überlegungen zu bekommen, wäre es sinnvoll, mittels eines komparatistischen Untersuchungsansatzes Tawadas auf Deutsch und auf Japanisch verfasste Texte auf das Motiv des Fremden hin zu untersuchen, mit dem Ziel festzustellen, ob die sich ändernden Dimensionen des Fremden tatsächlich auf Tawadas schwindendes Fremdsein in Deutschlands zurückzuführen sind, oder ob dies lediglich das Resultat ihres eigentümlichen Sprachduktus ist.

¹⁷ Der Übergang zwischen Realität und dem, was im globalisierten westlich-europäischen Kontext als Magie betrachtet wird, offenbart sich bei Tawada möglicherweise unter anderem in Form von Transformationen und Verwandlungen, erweist sich jedoch als Lücke im tawadischen Forschungskorpus und müsste von zukünftigen Forschungsarbeiten aufgegriffen werden. Ein potenzieller Ansatzpunkt wäre, Magie als kulturell-bedingte Konstruktion zu betrachten und vor diesem Hintergrund die Grenzziehung zwischen dem als magisch und realistisch Empfundenen (bzw. die Grenze zwischen der Magie und der Realität) eingehender zu untersuchen. Möglicherweise eröffnen sich auch unter diesem Gesichtspunkt Interpretationsmöglichkeiten für die Tawada-typische *Lücke im Sinn*.

Magie, diese Reichhaltigkeit bedingt, die sich beispielsweise unter anderem in dem Potenzial der Transformation zeigt, wie Tawada in einem Interview bezüglich des Themas der Verwandlung erläutert:

Die Verwandlung ist in der Geschichte der europäischen Literatur ein seltenes Thema, soweit ich informiert bin, gibt es zwischen den Metamorphosen von Ovid und Kafka gar keinen Roman, in dem dies das Hauptthema ist. Dagegen ist das ein wichtiges Thema in der ostasiatischen Kultur, in den asiatischen Religionen, im Buddhismus und auch in der Mythologie, in Märchen und so weiter. (Tawada 2009)

Der Forschungsüberblick zeigt, dass Tawada unter vielerlei Aspekten besprochen wird und die Forschung somit unterschiedliche, dennoch einander überlappende Themen und Diskurse aufgreift. Der anfängliche Ausgangspunkt der Besprechung Tawadas (ausschließlich) unter der Flagge der Migrationsliteratur erweist sich somit als ausgeschöpft und bietet nur unzulängliche Zuordnungs- und Interpretationskategorien, da diese Zuordnung das Gesamtwerk Tawadas nicht erfasst. Auch die Rezeption ihrer Texte als Spiel (mit) der/n Sprache/n wurde vielfach vorgenommen und es ist zu bezweifeln, dass diesem Ansatz noch Einschlägiges hinzuzufügen ist. Die Betrachtung ihres Werks unter dem Gesichtspunkt des Umgangs mit Grenzen bietet hingegen weitreichende Einblicke in diverse Facetten ihres literarischen Schaffens, zeigt die Besonderheiten und Eigenheiten desselben auf und soll dieser Untersuchung als Einstieg in das benachbarte Feld der Raumtheorie dienen, die im Zusammenhang mit der Tawada-Forschung ein Desiderat darstellt. Ein solcher Untersuchungsansatz verspricht neue und fruchtbare Erkenntnisse über Tawadas literarischen Umgang mit Grenzen und speziell Räumen und ermöglicht die Fragestellung, ob *Talisman* eine geschlossene räumliche Struktur zugrunde liegt.

Um den vorliegenden Text *Talisman* (1996) auf Tawadas Umgang mit Grenzen und Räumen hin untersuchen zu können, wird im Folgenden der theoretische Rahmen der Untersuchung abgesteckt und die zur Analyse notwendigen Konzepte ‚Grenze‘ und ‚Raum‘ – wie der Titel *Räume und Grenzfragen* nahelegt – sowie Analysemodelle genauer erörtert und bestimmt.

3. Theoretischer Rahmen: Grenzen und Räume

3.1 Grenzen

3.1.1 Eine Universalie

Das Thema der Grenze – besonders in der Literatur – ist kein neues Phänomen und Yoko Tawada nicht die erste Autorin, die sich dieser Kategorie bedient und unter diesem Aspekt rezipiert wird. Schon Friedrich Schiller schrieb vor über 200 Jahren in seinem Drama *Wilhelm Tell* über die Grenze, dass sie „Tyannenmacht“ habe (Schiller 1804). Eine Macht, die wohl in der semantischen Reichweite des Konzepts begründet liegt, denn die Kategorie der Grenze – so lautet der allgemeine Kanon – ist eine Universalie. Sie gehört zu den „Konstanten menschlichen Denkens und Handelns“ (Kleinschmidt 2014) und stellt einen „elementare[n] Bestandtei[l]“ der Gesellschaft (Weyand, Sebald & Popp 2006:12) dar. Grenzen prägen daher alle denkbaren Bereiche wie beispielsweise Alltag, Wissenschaft, Kultur, Politik, Kunst und Religion (Kleinschmidt 2011:9) – um nur eine Auswahl zu nennen. Auch Meyer-Tasch (2013:5) betrachtet die Kategorie der Grenze neben der des Raumes – dazu an späterer Stelle mehr – als die „sowohl im materiellen wie im mentalen Sinne [...] wichtigst[e] Determinant[e] des menschlichen Lebens und Zusammenlebens“.

Nicht umsonst rückt die Kategorie der Grenze vermehrt in das Untersuchungsfeld von Forschern unterschiedlicher Disziplinen. Sowohl Politiker, Juristen, Philosophen, Soziologen, Kulturwissenschaftler, Kunstforscher und Literaturwissenschaftler als auch Disziplinen wie die *Postcolonial* und *Gender Studies* bedienen sich des Grenzbegriffes in ihren Überlegungen. Infolgedessen etabliert sich verstärkt eine interdisziplinäre Grenzforschung (vgl. Kleinschmidt 2011), die sich aufgrund kooperierender Forschung Erkenntnisgewinn verspricht. In den USA etablierte sich sogar das Forschungsfeld der sogenannten *Border Studies*, das disziplinübergreifend agiert. Doch der Blick spezifisch auf die deutschsprachige Literaturforschung beweist, dass die Grenze auch hier eine wesentliche Rolle spielt, denn so verwendet Lamping (2001:9f) gar den Ausdruck *Literatur der Grenze* oder auch *Grenz-Literatur* als Sammelbegriff für ein Phänomen, das bis in die Antike zurückgreift und gegenwärtig sowohl in der deutschen als auch in der amerikanischen Literatur noch aktuell ist. Zu verstehen sind diese beiden Begriffe nach Lamping im thematischen Sinn, da konkret „Literatur *über* Grenzen“ (2001:10; Hervorh. im Original) gemeint ist. Dem ist zu

entnehmen, dass der Grenzbegriff in seiner Allgemeinheit ein großes wissenschaftliches Interesse weckt und als Konzept selbst unerschöpfliche Untersuchungsansätze und –möglichkeiten bereitstellt. Bevor jedoch nach den Möglichkeiten zur Anwendung des Grenzbegriffes für diese Arbeit gefragt wird, soll zunächst dem Habitus und dem Wesen der Grenze nachgegangen werden. Dabei ist zwischen Form und Funktion zu unterscheiden. ‚Was sind Grenzen?‘ und ‚Welche Funktion erfüllen sie?‘ sind die zunächst zu stellenden Fragen, die Aufschluss darüber geben sollen, welche Werkzeuge die Auseinandersetzung mit Grenzen für die Untersuchung von *Talisman* zur Verfügung stellt.

3.1.2 Formen und Funktionen

Jeder, der schon mal von einem Land ins andere gereist ist und einen überwachten Grenzübergang passieren musste, weiß, dass Grenzen existieren. Sie sind präsent und haben Macht. Sie markieren ein Innen und ein Außen. Sie unterscheiden zwischen Inklusion und Exklusion. Doch auch ein einfaches Haltegebot im Straßenverkehr ist eine Grenze – sogar im doppelten Sinne. Einerseits markiert eine deutliche Linie die Grenze, an der es zu halten gilt. Andererseits zeigt diese Grenze die Pflicht des Haltens und das Verbot des Nicht-Haltens auf, wodurch dem menschlichen Handeln eine symbolische Grenze gesetzt wird, die bei Verstoß strafbar ist und bei vorhandener Kontrolle Konsequenzen nach sich zieht. Beispiele dieser Art sind naheliegende Assoziationen des Begriffs ‚Grenze‘. Sie lassen bereits erahnen, dass Grenzen vielerlei Formen haben und entsprechend diverse Funktionen erfüllen können. Ebenso zeigt sich die Schwierigkeit, alle Grenzerscheinungen auf einen gemeinsamen Nenner zu reduzieren, denn während manche Grenzen topografisch zu verstehen sind, d.h. einen konkret festgelegten Ort meinen, haben andere ein symbolisches und abstraktes Wesen.

Ein Blick auf die Begriffsgeschichte¹⁸ der Grenze vertieft diese semantische Problematik. Kleinschmidt (2014) erklärt, dass das Wort ‚Grenze‘ seinen Ursprung im Slawischen hat und im 13. Jahrhundert als Lehnwort Eingang ins Deutsche fand. Doch erst durch Martin Luthers Bibelübersetzung im 16. Jahrhundert verbreitete sich der Begriff ‚Grenze‘, der von Luther als Synonym für ‚Landmarke‘ verwendet wurde und daher einen „territorialen Einschnitt“ (ebd.) meint. Die ‚Grenze‘ war somit zu ihren Anfängen in der deutschen Sprache mit territorialen und lokalen Konnotationen besetzt und wurde, wie im obengenannten Beispiel der

¹⁸ Zur hegelschen Dialektik des Grenzbegriffs siehe: Mühr, Stephan (2016): Wo ist die Grenze? Begriffs- und problemgeschichtliche Kritik. *Acta Germanica*, Bd. 44: S.232-247.

Ländergrenze, als physische Markierung verwendet. Die ursprüngliche Bedeutung der Grenze ist somit eine räumliche, nämlich das Markieren von Gebieten (vgl. Weyand, Sebald, Popp 2006:9). Eine Entwicklung, die diese Begriffsverwendung verstärkte, war die im 19. Jahrhundert heranwachsende Idee des Nationalstaates, bei der „die Macht nicht mehr nur im Zentrum des Territoriums, sondern auch an seinen Außengrenzen verortet wird“ (Kleinschmidt 2014). Erst im 18. und 19. Jahrhundert etabliert sich ergänzend zu der territorialen Konnotation des Begriffes die abstrakte Bedeutungsebene, die den symbolischen Gehalt der ‚Grenze‘ anerkennt (vgl. ebd.). Eine weitere Möglichkeit der Begriffsherkunft liefert Kleinschmidt (2011:10) anhand des Eintrags zur Grenze in Kluges *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Kleinschmidt erklärt, dass „Grenze mehr impliziert als nur eine Linie, Kante oder klare Markierung“, denn die Abstammung vom germanischen *Granne*, das übersetzt „Borste, Stachel an Mensch, Tier u. Pflanze“ (Kluge in Kleinschmidt 2011:10) bedeutet, zeigt, dass es sich folglich um einen Ort handelt, der weder ganz dem Körper zugehörig ist, noch komplett von ihm getrennt ist (Kleinschmidt 2011:10).

Insofern deutet bereits die Begriffsgeschichte¹⁹ die dem Konzept innewohnende Ambivalenz an, die auch der Historiker Lucien Febvre aufgreift. In seiner Untersuchung zu dem französischen Begriff *frontière* (Grenze) unterscheidet Febvre im politischen Kontext Europas drei Grenzformen: die Grenze als (a) Demarkationslinie, (b) Geländestreifen, (c) Verteidigungswall (vgl. Febvre in Kleinschmidt 2011:10). Des Weiteren führt Febvre eine Reihe unterschiedlicher Erscheinungsformen von Grenzen an und nennt dabei „Mauern, Zäune, Schutzwälle, Rodungen, Sümpfe, Steppen oder Flüsse“ (ebd.), die entweder in natürliche oder in künstliche Grenzen unterschieden werden können (ebd.). Die wichtige Schlussfolgerung Febvres ist die,

dass beide Formen dem gleichen Konstruktionscharakter unterliegen und somit Grenzen nicht an sich existieren, sondern erst dazu gemacht werden, seien sie menschliche Artefakte oder Naturerscheinungen. (Kleinschmidt 2011:11)

Grenzen sind folglich komplexe Konstruktionen und existieren nicht *a priori*. Viel eher muss ihnen erst eine Bedeutung zugeschrieben werden, die sie zur Grenze macht. Dies knüpft an

¹⁹ Weitere Ausführungen zur Begriffsgeschichte: Medick, Hans (1995): Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit. In: Richard Faber & Barbara Naumann (Hrsg.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann.

Kleinschmidts Behauptung an, dass eine Grenze nur *ex negativo* bestehe, d.h. sich aus ihrem Gegenteil heraus definiere. Die Grenze existiert somit nicht als greifbare Entität, sondern definiert sich aufgrund der Bereiche – mindestens zwei –, deren Identität sie verbürgt (ebd.). So ist beispielsweise der Prozess der aktiven Grenzziehung für jede Identitätsbildung erforderlich. Das Konstruieren von Grenzen trägt somit konstitutiv zur Identitätsbildung bei (Kleinschmidt 2014), wobei die gezogene Grenze selbst eine geringfügige Rolle spielt. Viel wichtiger sind die aus diesem Prozess sich hervortuenden Bereiche, die eine Konstruktion von Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit zur Folge haben. Eine mögliche Funktion von Grenzen besteht somit darin, wesentlicher Bestandteil eines Konstruktionsprozesses zu sein, der differente Bereiche definiert und gegebenenfalls für Inklusion und Exklusion sorgt.

Daran anknüpfend, dass Grenzen nur *ex negativo* bestehen, drängt sich die Frage nach dem Übergangsgebiet auf, das räumlich zwischen den jeweils konstruierten Bereichen liegt. Kleinschmidt (2011:9) stellt diesbezüglich fest, dass Grenzen ambivalente Gebilde sind und „dass sich der Ort der Grenze in seiner Ambivalenz einer eindeutigen Bestimmung entzieht“. Guldin (2011:40) – sich dem allgemeinen Kanon anschließend, dass Grenzen keine klaren Linien sind – zieht es vor, von „Grenzgebieten“ zu sprechen, da Grenzen seines Erachtens „verworrene Zonen [sind], in denen sich Phänomene kreuzen und vermischen“ (ebd.). Er spricht sogar von Grenzen als „[w]idersprüchliche[n], ambivalente[n] Schwellengebiete[n]“ (ebd.). Die Ambivalenz der Grenze²⁰ zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie zum einen als Trennungselement fungiert, zum anderen „das Getrennte jedoch zugleich einander zu [führt] und es in wechselseitiger Abhängigkeit erscheinen [lässt]“ (ebd.). Trennung und Verbindung sind bei genauerer Betrachtung der Kategorie der Grenze keine Widersprüche mehr, sondern bedingen sich vielmehr gegenseitig, denn eine Grenze, die Bereiche voneinander trennt, verbindet diese ebenso durch die Trennung. Grenzen sind somit „immer zugleich Formen der Trennung und der Verbindung“ (Flusser in Guldin 2011:41).

Eine Grenze kann daher entweder einen „klaren Einschnitt“ (mit Betonung auf der Grenze selbst) und/oder einen „dehnbaren Ort[...] der Transgression“ (Kleinschmidt 2011:9) meinen. Aufgrund seiner Implikationen ist Letzteres von besonderer Wichtigkeit: Der Grenzbegriff ist

²⁰ Obwohl Guldin (2011:40) die Termini „Grenzgebiete“ oder „Schwellengebiete“ vorzieht, wird sich in dieser Arbeit auf den Begriff „Grenze“ beschränkt, der ein ambivalentes Phänomen mit wechselnder räumlicher Dimension meint – wie im Weiteren erläutert wird. Der Begriff „Grenzgebiet“ legt m.E. die räumliche Dimension einer Grenze in Form eines Gebietes/Bereiches zu stark fest. Guldin sollte mit dieser Begrifflichkeit lediglich Erwähnung finden, da er die Ambivalenz der „Grenze“ als solches unterstreicht.

sowohl positiv als auch negativ dehnbar. So kann laut Kleinschmidt (2011:10) das Überschreiten von Grenzen beispielsweise im Bereich der Technologie sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein. Während die einen durch die Überwindung technologischer Grenzen eine Bestätigung des Fortschrittglaubens erhalten, schwört dasselbe bei anderen apokalyptische Szenarien herauf (ebd.). Kleinschmidt hebt berechtigterweise an dieser Stelle den Einfluss der Perspektive und die damit verbundene Implikation hervor:

Je nach Perspektive erscheinen Verfahren der Begrenzung bzw. Grenzüberschreitung somit als Macht- oder Gewaltausübung oder im Gegenteil als Schaffung eines ästhetischen, kulturellen oder politischen Freiraums. (ebd.)

Wahrscheinlich ist es dieses Potenzial der Macht- und Gewaltausübung einer Grenze, das Schiller – wie zuvor genannt – als Tyrannenmacht versteht.

Wie dieser kurze Überblick zum Begriff der Grenze zeigt, sollten Grenzen nicht als starre Konzepte mit klaren Erscheinungsformen verstanden werden, da demzufolge die Gefahr besteht, dass Grenzen lediglich als Unterscheidungselement zwischen A und B fungieren (Parr 2008:16). Das inhärente Potenzial der Grenze besteht schließlich nicht in der Konfiguration von Differenzen, sondern in der Eröffnung eines transitorischen Raumes, d.h. der Liminalität. Laut der Einleitung zu dem Band *Schriftkultur und Schwellenkunde*²¹ zielt der von Victor Turner²² geprägte Begriff der Liminalität

auf die Bedeutung der Schwelle als eine paradoxe Ordnung des ‚Zwischen‘. Paradox ist der Status der Liminalität, da sie sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone des Übergangs markiert. Im Unterschied zum starren Begriff der Grenze geht es der Liminalität um das Widerspiel von Grenze und Überschreitung. (Geisenhanslüke, Achim & Mein, Georg (Hg.) 2008:8)

Spätestens nach dieser Ausführung wird klar, dass die Frage nach der Bedeutung von Grenzen, unter der Voraussetzung einer produktiven Auseinandersetzung mit demselben,

²¹ Siehe hierzu: Geisenhanslüke, Achim & Mein, Georg (Hg.) (2008): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript Verlag.

²² Victor Turner prägte den Begriff der Liminalität in Zusammenhang mit Initiationsriten. Turner differenziert dabei drei Phasen: Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase, wobei die zweite Phase der Liminalität gleichgesetzt ist. Für nähere Ausführungen siehe: Parr, Rolf (2008): *Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft*. In: Achim Geisenhanslüke & Georg Mein (Hg.) *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 11-65.

zwangsläufig räumliche Denkfiguren verlangt. In diesem Sinn ist die Grenze simultan zur offensichtlichen Funktion des starren Einschnitts, immer auch als räumliche Größe zu verstehen, die eine Überlagerung, ein Grenzgebiet oder eine Schwelle impliziert. Vor diesem Hintergrund des „Zwischen“ sei der Schwellentheoretiker Walter Benjamin erwähnt, der das Bild der Schwelle „hochgradig polyvalent“ (Parr 2008:17) verwendet. Parr (2008:17ff) identifiziert vier Dimensionen, die Benjamin Schwellen zuschreibt:

Erstens nämlich fungieren Schwellen als Zeichen für räumlich-topografische Zonen der Unentschiedenheit bzw. des Übergangs jeglicher Art [...]. (Parr 2008:17)

Zweitens haben Benjamins ›Schwellen‹ eine zeitliche Dimension, sie sind Erinnerungsschwellen, die zur assoziativen Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart, von individuellem und kollektiv-historischem Erinnern auf der Basis von »Phänomenen der Raum- und Zeit Überlagerung« dienen [...]. (Parr 2008:17)

Drittens stehen Schwellen auch für »Schwellenzustände des Bewusstseins«, einschließlich solcher der Überschreitung. (Parr 2008:19)

Viertens können Schwellen auch bei Benjamin sozial markiert sein. (Parr 2008:20)

Benjamins vier Dimensionen von Schwellen, nämlich räumliche, zeitliche, mentale und soziale Schwellen, zeigen auf, wie facettenreich Funktionen und Wirkungsbereiche von Grenzen im weitesten Sinn sein können und welche thematischen und inhaltlichen Aspekte in diesem Zusammenhang verarbeitet werden.

Zusammenfassend sei nochmal auf die beiden zu Beginn gestellten Fragen nach Form und Funktion von Grenzen zurückzukommen. Der Begriff der Grenze wird in dieser Arbeit als ambivalenter Begriff verwendet, der sowohl einen territorialen Einschnitt im Sinne einer Trennlinie als auch einen Raum des Zwischen, d.h. das Liminale meinen kann²³. Letzteres ist dabei von primärer Bedeutung, da eine genauere Betrachtung der Dynamiken dieser Grenzgebiete bzw. Schwellen eine produktive und innovative Auseinandersetzung mit den jeweiligen Grenzen verspricht. Dabei ist zu beachten, dass Grenzen und die von ihnen unterschiedenen Bereiche immer die Folge einer Konstruktion sind und sowohl Trennung als auch Verbindung implizieren. Auch auf potenzielle Machtstrukturen einerseits und

²³ Diese unterschiedlichen Grenzkonzepte spielen besonders im Zusammenhang mit Jurij Lotmans Raummodell eine zentrale Rolle und werden hinsichtlich der Analyse von *Talisman* mit Hilfe des Instrumentariums der Lotman'schen Ansätze wieder aufgegriffen.

geschaffene Freiräume andererseits, die durch Grenzziehung oder Grenzauflösung entstehen, ist zu achten.

3.1.3 Möglichkeiten des Grenzbegriffes zur Untersuchung von *Talisman* (1996)

Der Grenzbegriff verspricht als Untersuchungsinstrument aufgrund seiner semantischen Spannweite ergiebige Einblicke in Tawadas literarisches Schaffen, wie es sich im Sinne ihres Grenzgängertums in *Talisman* manifestiert. Der zuvor dargestellte Forschungsüberblick beweist, dass die Kategorie der Grenze des Öfteren im Zusammenhang mit Yoko Tawada Erwähnung findet. Demnach wird Tawadas Schaffen etwa als Grenzpoetik (Surana 2012:337), die sich in der fortlaufenden Aufhebung von Grenzen zeigt, beschrieben, oder die Forschung verweist auf diverse Erscheinungsformen der Grenze, wie beispielsweise dem Fluiden ihrer Texte²⁴. Auffällig ist hierbei jedoch, dass der Begriff der Grenze vorwiegend theoretisch unreflektiert verwendet wird – eine Lücke, die es zu füllen gilt. Dies befürwortend formuliert Kleinschmidt (2011:14), dass „die Analyse literarischer Grenz-Topographien ein Forschungsfeld dar[stellt], das es in den kommenden Jahren stärker zu betonen gilt“. Insofern stützt sich die anschließende Untersuchung von *Talisman* zwar auf den gegenwärtigen Forschungsstand, verfolgt jedoch das Ziel, mit Hilfe der Theorie der Grenze auf diesen aufzubauen und einen differenzierten Einblick in die von Tawada implizierten Grenzdynamiken zu erlangen. Die narrative Gestaltung des Liminalen bietet sich als Grundlage für die Analyse an, wie Kleinschmidt ebenfalls vorschlägt:

Anschlussfähig an die ästhetische, insbesondere literatur- und sprachwissenschaftliche Fragestellung ist dabei die rhetorische und narrative Gestaltung der Grenzvorstellungen. Die Frage danach, welche Metaphern und rhetorische Strategien zur Anwendung kommen, um die Grenzen, die beschrieben werden, zu erzeugen, verspricht einen Erkenntnisgewinn [...]. (Kleinschmidt 2011:15)

Demnach enthält der Grenzbegriff in seiner ganzen semantischen Spannweite das Potenzial, *Talisman* auf die erzähltechnische Gestaltung der Liminalität hin zu untersuchen und dabei explizit auf Übergangsphänomene einzugehen, die bei genauerer Betrachtung eine eigene

²⁴ Vergleiche hierzu: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.) (2012): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

Dynamik entfalten. Besonders interessant erscheint die Untersuchung von Tawadas Grenznarrativen deshalb, da sie selbst auf den Begriff der Grenze weitestgehend zu verzichten versucht und sich unmissverständlich gegen die Verwendung des Begriffes ausspricht, wie ein Interview zeigt (vgl. Tawada 2016:265f).

Um jedoch über das bereits zu Tawada Erforschte hinauszugehen und nicht lediglich bestehende Grenzdebatten zu ihrem Werk zu reproduzieren, scheint es sinnvoll, weitere theoretische Reflektionen heranzuziehen und diese mit dem Grenzbegriff produktiv zu vereinen. Gemeint sind damit Überlegungen zu der Kategorie des Raumes, die im Zusammenhang mit dem Grenzbegriff nicht wegzudenken sind. Wie auch Nünning betont, gibt es im Bereich der literarischen Raumdarstellung eine Reihe von Desideraten, bei denen unter anderem auch der Grenzbegriff eine Rolle spielt:

[...] [D]ie Kategorien der Grenze und der Grenzüberschreitungen [bieten] noch eine Vielzahl von Anwendungsmöglichkeiten bei Untersuchungen der Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung in verschiedenen Epochen, Gattungen und den Werken einzelner Autorinnen und Autoren.“ (Nünning 2009:48)

Jedoch ist es erst die Verknüpfung von grenz- und raumtheoretischen Ansätzen, die neue Erkenntnisse bei der Untersuchung von *Talisman* verspricht.

3.2 Räume

Sobald Grenzen gedacht werden, entstehen Räume. Oder anders formuliert: Grenzen und Räume erfordern sich gegenseitig als Denkfiguren, denn die Existenz des Einen verbürgt die Existenz des jeweils anderen. Grenzen und Räume hängen aufs Engste miteinander zusammen, denn wer von Grenzen spricht, demarkiert Räume und wer von Räumen spricht, impliziert Grenzen. Diese Probe aufs Exempel zeigt, dass der Raum nach der Besprechung der Grenze eine unumgängliche Bedeutungsgröße ist, die aufs Engste mit kognitiven Vorgängen verbunden ist. So ist zu vermuten, dass das Verständnis räumlicher Strukturen weit mehr als nur das Begreifen demarkierender Linien ist und die Auseinandersetzung mit Räumen im weitesten Sinne ein unerschöpfliches transdisziplinäres Feld eröffnet.

Ganz allgemein formuliert ist die Grenze „ein spezifisches Raumphänomen“, denn „sie entfaltet sich im Raum und als Folge ihrer Entfaltung begründet sie Räume“ (Mayer-Tasch 2013:41). Dabei besitzt sie die Fähigkeit den einen, d.h. den unendlichen Raum, zu teilen und

„Räume, neue Räume, endliche Räume, vielleicht eine Vielzahl von Räumen“ (ebd.) entstehen zu lassen. Dass Überlegungen dieser Art nicht ausschließlich einen geistigen Nährboden für Philosophen bieten, sondern transdisziplinär debattiert werden und dabei wesentlicher Bestandteil literaturwissenschaftlicher Theoretisierung und Forschung sind, zeigt der Sammelband *Raum und Bewegung in der Literatur* und insbesondere der einleitende Paragraf des Bandes:

Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortung des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken. (Hallet & Neumann 2009:11)

Räume und Raumkonzepte spielen demzufolge eine bedeutende und mannigfaltige Rolle in der Literatur und ihrer Erforschung, wobei Uneindeutigkeit bei den Versuchen das Konzept Raum theoretisch zu erfassen (vgl. ebd.) herrscht. Auf die Frage „Was genau versteht die Literatur unter ›Raum‹?“ antworten Hallet und Neumann (vgl. ebd.) „vieles – und viel Verschiedenes“ und weisen darauf hin, dass oftmals „theoretisch und methodisch kaum Berührungspunkte“ (ebd.) existieren. Während manche literaturwissenschaftlichen Raumkonzepte hochgradig entwickelt sind, bleiben andere nur vage und werden nur marginal im Rahmen der transdisziplinären Raumforschung reflektiert (vgl. ebd.).

Um das ergiebige Wissensfeld des Raumdiskurses, das in den letzten Jahren besonders in den Kultur- und Literaturwissenschaften Hochkonjunktur²⁵ erfährt (vgl. Dünne und Mahler 2015:1), produktiv nutzen zu können, müssen klare Schwerpunkte gesetzt werden, deren Behandlung bei der Analyse des Raumkonzepts in Tawadas Text *Talisman* behilflich sind und dieses gleichzeitig unter Einbeziehung des Grenzbegriffes zu erfassen hilft.

Zunächst wird geklärt, welche Bedeutung dem literarischen Raum historisch zukommt: Seit wann spielt der Raum in der Literatur eine Rolle und welche Funktionen hatte er in diesem

²⁵ Frank (2012:218) spricht sogar von einem aktuellen Raum-Boom.

Zusammenhang? Daran anschließend wird aufgezeigt, inwiefern das Raumverständnis im transdisziplinären Kontext einen Wandel vollzieht, wobei insbesondere auf den *spatial turn* einzugehen ist. Letztlich wird spezifisch die Rolle der Literaturwissenschaft im Kontext der Raumdebatte durchleuchtet und nach Analysemöglichkeiten gefragt. Vor diesem Hintergrund zeigt sich, welches Potenzial die Raumtheorie im Zusammenspiel mit dem Grenzbegriff für die Analyse von *Talisman* enthält.

3.2.1 Anfänge des literarischen Raumes

Der Raum ist keine neue Kategorie in der Literaturwissenschaft (Nünning 2009:35). Schon die Toposforschung als auch die Stoff- und Motivgeschichte befassen sich im weitesten Sinne mit dem Raum und liefern „[w]esentliche Impulse für die Analyse des Raumes und der Raumdarstellung“ (ebd.). Die Analysen in den genannten Disziplinen beziehen sich dabei vornehmlich auf die Darstellung der Natur und den Gebrauch von Naturmotivik, was dazu führt, dass das Raumkonzept in seinen literarischen Anfängen ein örtliches Konzept war. Räume waren Orte.

Als Beispiel für die literarische Auseinandersetzung mit Natur und Landschaftstopoi nennt Nünning (ebd.) die Analyse des Paradiesmotivs, des sogenannten *locus amoenus*. Dieser Begriff stammt aus dem Lateinischen und meint einen „lieblichen Ort“, der im Rahmen der Literatur als Topos begriffen wird. Der *locus amoenus* geht als Motiv bis in die Antike zurück, wo er ursprünglich als „Szenerie für die Hirtendichtung“ auftrat (Raible 1979:108). Die literarische Gattung des frühneuzeitlichen Schäferromans ist ebenso vom *locus amoenus* geprägt, da Bäume, Blumen, Wiesen, Bäche, Vogelgesang und ein Windhauch zur räumlich-narrativen Ausgestaltung gehörten (Martínez & Scheffel 2012:Pos2727). Doch schon bald avancierte der *locus amoenus* über diese Funktion hinaus (vgl. Raible 1979:108) und die metaphorischen Ausgestaltungen des lieblichen Ortes entwickelten sich zu „literarische[n] Prunkstücken“ und wurden zum Gegenstand der „rhetorischen Schulausbildung der Spätantike“ (ebd.). Dabei bildete sich ein festes Repertoire von literarisch-metaphorischen Bestandteilen des *locus amoenus* heraus, was zu einem erheblichen „Stilzwang“ (vgl. Raible 1979:122) führte und von seinen Verfassern literarisch perfektioniert – wenn nicht sogar exorbitiert – wurde, wie auch Raible (1979:109) meint:

So genügt bald eine Quelle nicht mehr, es müssen gleich mehrere sein. Ein Lustwäldchen aus Platanen oder Ulmen wird zu einem Wald mit sieben, zehn, zwanzig verschiedenen Baumarten.²⁶

Natur und Literatur stehen folglich schon sehr lange in einem engen Verhältnis zueinander, wobei die Natur, die Landschaft, der Garten usw. – wenn auch nicht explizit reflektiert – räumlich konnotiert sind, indem sie als fiktive Orte in der Literatur erscheinen. So ist der *locus amoenus*, die idealisierte paradiesische Naturszenerie, nicht der einzige literarische Topos. Bspw. steht der sogenannte *locus terribilis*, der ‚schreckliche Ort‘, dem lieblichen Ort diametral gegenüber. Symbolisch repräsentiert durch karge Wüstenlandschaften oder Felsen und Gebirge, verkörpert der *locus terribilis* einen feindseligen Ort. Weiterführend betonen Martínez & Scheffel (2012:Pos2727), dass gewisse literarische Gattungen „in besonderem Maße durch die Darstellung bestimmter Räume geprägt sind“. So wie die räumlich-narrative Ausgestaltung eines *locus amoenus* ein wesentliches Element der Hirtendichtung ist, ist die einsame Insel, auf die ein Held verschlagen wird, maßgebend für die Robinsonaden des 18. Jahrhunderts²⁷ und die Darstellung urbaner Räumlichkeiten prägend für die Großstadtromane des 20. Jahrhunderts.

Diese und weitere Topoi und Naturschilderungen sind Gegenstand der Toposforschung und der Motivgeschichte und werden, wie Nünning (2009:36) sich auf die Studie Thomas Kullmanns beziehend bilanziert, „vor allem für die Figurendarstellung funktionalisiert“ und haben daher „übertragene Bedeutung“. Die Darstellung und Ausgestaltung des jeweiligen locus, des Ortes, ermöglicht folglich Rückschlüsse über das Befinden und die Stimmung einer Figur oder auch über zwischenmenschliche Verhältnisse und besitzt starken symbolischen Charakter. Inhärent ist diesen literarischen Topoi der Antike die „ontologische Qualität des Ortes, nämlich die intrinsische Verbindung des Seins mit der Eigenschaft eines ‚locus‘“ (Borsò 2015:259). In dieser Vorstellung existiert/ist (im Sinn des *Seins*) der Ort an

²⁶ Auch in der Literatur des Mittelalters und der des 17. und 18. Jahrhunderts sind wiederkehrend – wenn auch veränderte – Züge des *locus amoenus* präsent. Auf die genauen Ausprägungen ist an dieser Stelle jedoch nicht einzugehen, da zum einen im Rahmen dieser Arbeit dem Umfang dieses Forschungsbereichs nicht ausreichend Rechnung getragen werden kann und da dies den Schwerpunkt der Arbeit zu Ungunsten der angestrebten Analyse verlagern würde.

²⁷ Siehe hierzu: Graziadei, Daniel (2015): Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.421-258.

sich als Teil eines größeren Raumes und ist in sich selbst unendlich²⁸ (vgl. Borsò 2015:261). Bedeutsam ist dabei ein der absoluten Raumtheorie anhaftendes Attribut, nämlich die Auffassung, dass der locus dort ist, wo sich der unbewegte Körper befindet (vgl. ebd.). Diese Stabilität verleiht dem Raum die Qualität des Natürlichen, während Bewegung als unnatürlich verstanden wird und den Raum fremdartig erscheinen lässt (vgl. ebd.). Loci sind demnach als feste Verortungen zu verstehen, in denen das Element der Bewegung störend und befremdlich wirkt.

Entgegen dieser essentialistischen Raumvorstellung begreift die aristotelische Physik den „Ort [als] die erste Grenze, die einen Körper umfasst“ (ebd.), wobei die Grenze selbst ein Ort der Ausdehnung, ein *spatium* (vgl. ebd.) ist, und das Prinzip der Bewegung nicht so einfach verworfen werden kann. Die unauflösbare Verknüpfung zwischen Grenze und Raum wird ersichtlich, wobei die „Grenzziehung als ein neues Gegenüber, als die Öffnung eines Übergangs anzusehen [ist]“ (ebd.) und mit der Ausdehnung selbst Bewegung und Relationalität zustande kommt. In den Worten Borsòs (2015:263), die hinsichtlich dieser Überlegungen die Verabschiedung des *locus* zugunsten des ‚transitorischen Raumes‘ konstatiert, „[...] geht es [insgesamt] um eine Absage an den *locus*, d.h. an feste Verortungen und Konzepte von unveränderlicher Residenz und an die darin impliziten sozial- und kulturpolitischen Asymmetrien“. An die Stelle des *locus* treten folglich dynamische Konzepte, die nicht in Isolation zu betrachten sind, sondern immer in Relation zur Bewegung und Zeit und damit einhergehenden sozialen und kulturellen Aspekten auftreten. Die Dynamik des transitorischen Raumes kann unter Umständen bis zur Erfahrung von Instabilität und Transformation führen:

Anders als beim hybriden oder heterotopen Raum verleiht die besondere Qualität des transitorischen Raums, nämlich die dynamische Zeit-Raum-Relation, auch eine körperliche Erfahrung von Instabilität, die affektiv und motivational für Transformationen öffnen kann. (Borsò 2015:260)

Zentral für den Begriff des transitorischen Raumes, dem die Eigenschaft des Fluiden zukommt, und auch für den Transit-Raum, der im Gegensatz zu ersteren als

²⁸ Dies kann anhand des *locus amoenus* exemplifiziert werden: zum Grundbestand dieses locus gehört mindestens ein Baum, ein Brunnen und eine fruchtbare Wiese, doch z.B. literarisch kann dieses Gerüst unendlich ausgeschmückt, erweitert, ausgebaut und detailliert werden. In sich ist dieser locus somit unendlich.

„Übergangsstatio[n] von zwar in der Zeit wandelbaren, aber substantiell stabilen Strukturen“ (ebd.) fungiert, ist das Konzept der Mobilität²⁹, das dem festgelegtem locus diametral gegenübersteht.

Einschneidend ist in diesem Zusammenhang der *spatial turn*, der eine wesentliche Rolle hinsichtlich des sich verändernden Raumverständnis spielt.

3.2.1 Verändertes Raumverständnis: der *spatial turn*

Eine grundlegende Veränderung des Raumverständnis manifestiert sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert und ist allgemein an den Begriff des *spatial turns*³⁰ (auch *topographical* und *topological turn* genannt) gekoppelt. Dem Historiker Karl Schlögel zufolge macht der *spatial turn* lediglich „sichtbar und verstärkt, was vorher schon latent da war“, indem durch die Verschiebung des Blickwinkels Neuentdeckungen ermöglicht werden und sich insbesondere „die Rezeption vorrangegangener Forschungsliteratur [wandelt]“ (Frank 2009:55). Dazu führt er hyperbolisch aus:

Alles kommt jetzt zur Sprache, was ignoriert oder verschwiegen war, ganze Traditionsstränge laufen nun mit einem Mal zu einem großen Knoten zusammen. Ganze Bibliotheken fallen einem entgegen. Was einmal wie in einem luftleeren Raum und ortlos war, bekommt plötzlich einen Ort, einen Kontext, in dem es sich mit anderem verbindet und potenziert. (Schlögel 2003:62)

Doris Bachmann-Medick fügt Schlögels Ansatz hinzu, dass jeder *turn* ein qualitativer Zugewinn bedeuten müsse, damit es sich begriffstechnisch um einen *turn* handeln könne (Frank 2009:54). Ihr reicht die von Schlögel propagierte Neuperspektivierung, bedingt durch die „räumliche Brille“ nicht, weshalb sie für die Kenntnisnahme einen „konzeptuellen Sprungs“ plädiert, der sich darin abzeichne, dass durch den *turn* neue Analysekategorien und Konzepte entstünden, die den Forschungsfokus von der beschreibenden objektiven auf die operative Ebene anheben würden. Diesen Wandel sieht Bachmann-Medick darin, dass der Forschungsfokus vom Erkenntnisobjekt zum Erkenntnismittel und –medium wird (Bachmann-Medick in Frank 2009:55).

²⁹ Zum sogenannten *mobility turn* siehe Urry (2000).

³⁰ Vor dem Hintergrund des inflationär verwendeten turn-Begriff bezeichnet Soja den *spatial turn* als Master turn (vgl. Frank 2009:57).

Das Zusammenwirken beider Ansätze zum *turn*-Begriff erweist sich als gewinnbringend, weil, so wie Frank (2009:55) nachweist, zum einen nur glaubwürdig der Begriff *turn* verwendet werden kann, wenn zumindest ein partieller Bruch mit den Traditionen und eine Rekonzeptualisierung stattfindet, und weil zum anderen jedoch immer „Momente der Kontinuität“ (ebd.) in einem *turn* enthalten sind. Der *spatial turn* ist demnach als Rekonzeptualisierung des Raumbegriffs und –konzepts mit beiläufigen Durchgängigkeiten zu verstehen.

Nun, da der *turn*-Begriff besprochen wurde, ist spezifischer zu fragen, was unter der *räumlichen Wende* bzw. dem *spatial turn*, zu verstehen ist, der als feststehender Begriff erst seit 1989 im Umlauf ist (vgl. Frank 2009:53), sich jedoch als Konzept erstmals bereits im Jahr 1967 manifestiert (vgl. Frank 2009:56). Der Poststrukturalismus Frankreichs der 1960er Jahre stellt den Bruch mit alten Forschungstraditionen und die Rekonzeptualisierung des Raumes dar und wurde von dem französischen Philosophen Michel Foucault eingeläutet (Warning 2015:179). Foucaults Konzept der ‚Heterotopie‘, ein Konzept das er 1967 im Rahmen eines Vortrags für Architekten vorstellt, bestimmt die neue Stoßrichtung. Grundlegend ist die Annahme, dass die Heterotopie ein sozialer Raum ist, dem „strukturelle Spaltung inhärent ist“ (Hallet & Neumann 2009:13):

Heterotopien [...] bezeichnen real existierende Orte, die durch eine paradoxe Verortung innerhalb und außerhalb der Gesellschaft gekennzeichnet sind und die diskursive Ordnungen prästrukturieren. (ebd.)

Als Beispiele für Heterotopien nennt Foucault unter anderem psychiatrische Kliniken, Altersheime, Gefängnisse, Friedhöfe, Bordelle, Kolonien, Bibliotheken, Museen und Feriendörfer. Einerseits sind diese Räume isoliert und in sich geschlossen, andererseits sind sie als feste Bestandteile in das gesellschaftliche Leben mit eingebunden und stehen daher in einem paradoxen Verhältnis zur Gesellschaft, das Foucault wie folgt bestimmt:

Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte [...]. (Foucault 1990:39)

Ähnlich wie bei den Anfängen räumlicher Konzepte in der Antike, ist spezifisch in dieser Theorie Foucaults der Raum in erster Linie als Ort zu verstehen. Anders ist jedoch, dass es sich bei Heterotopien nicht um fiktive, literarisch ausgeschmückte Orte handelt, die symbolischen Charakter tragen, sondern um realexistierende Orte, denen eine soziale Spaltung anhaftet. Die soziale Produktion des Raumes spiegelt sich an den heterotopen Orten wider. Des Weiteren verleiht Foucault seinem Konzept eine dynamische Komponente, die im Gegensatz zum Raumkonzept der Antike der statischen Auffassung von Räumen und Orten entgegenwirkt. Zu erkennen ist der dynamische Charakter von Foucaults Theorie an der von ihm bestimmten „Heterotopie schlechthin“, nämlich dem Schiff als

ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist [...] (Foucault 1990:46).

Hinsichtlich des *spatial turns* ist festzuhalten, dass die Fragmentarisierung menschlichen und somit gesellschaftlichen (Zusammen)Lebens in räumliche Kategorien ein Grundzug der foucault'schen Heterotopie-Theorie darstellt. Er postuliert die „aktuelle Epoche“ als „Epoche des Raumes“ (vgl. Foucault 1990:34), wobei er – wie auch Frank (2009:57f) kritisiert – offen lässt, welche Zeit mit der *aktuellen* Epoche gemeint ist. Die allgemeine, jedoch wesentliche Beobachtung Foucaults ist die dargestellte Akzentverschiebung, die sich von der Geschichte als „Obsession des 19. Jahrhunderts“ (Foucault 1990:34), d.h. des zeitlichen Nebeneinanders des abendländischen Bildes (vgl. Frank 2009:57), hin zur räumlichen Strukturierung der Welt abzeichnet. Hallet & Neumann (2009:13) bezeichnen dies als einen „Übergang von der zeitlichen zur räumlichen Ordnung“ – von Foucault genauer in *Die Ordnung der Dinge* (1966) besprochen. Frank (2009:57) spricht deshalb „von der Privilegierung des Raumes gegenüber der Zeit“³¹.

Im Zuge dieser vom Poststrukturalismus angestoßenen Wende erfolgt eine transdisziplinäre Öffnung der Kulturwissenschaften, die es diversen Fachrichtungen wie beispielsweise den Geschichtswissenschaften, Sozialwissenschaften, der Stadtplanung (*urban planing*) und Architektur (Michel Foucault) und eben auch der Literaturwissenschaft ermöglicht, sich aktiv am Diskurs zu beteiligen, der sich demgemäß ausgesprochen vielschichtig weiterentwickelt.

³¹ Foucault betont, dass es bei dieser Akzentverschiebung nicht darum ginge, die Kategorie der „Zeit zu leugnen“ (Foucault 1990:34). Viel eher plädiert er für eine deutlichere Differenzierung der Konzepte ‚Zeit‘ und ‚Geschichte‘.

Rund 20 Jahre nach Foucaults Vortrag kritisiert der Namensgeber des *spatial turns*, nämlich der US-amerikanische Stadtplaner Edward Soja, ebenfalls die „Hegemonie des Historismus“ (Frank 2009:58) und fordert damit die Neukonzeptualisierung des Raumes ein. Das Soja'sche Raumverständnis besteht in der Umkehrung des „asymmetrischen Verhältnis[ses] zwischen Zeit und Raum“ (Frank 2009:59), wobei es – wie auch bei Foucault – nicht um eine grundsätzliche Verabschiedung des Faktors Zeit, viel eher aber um eine Ablösung der historischen Weltansicht geht. Wie die Chronologie der Ereignisse nahelegt, stammen die Einflüsse auf Soja vornehmlich von Michel Foucault, aber eben auch von dem französischen marxistischen Philosophen Henri Lefebvre, der ebenso bedeutend an der Neukonzeptualisierung des Raumverständnisses beteiligt ist (Hallet & Neumann 2009:13) und als weiterer Pionier des Raumdenkens gilt. Lefebvres sozialkonstruktivistischer Ansatz richtet sich gegen die Vorstellung des Raumes als ‚Behälter‘ oder bloßer Rahmen, innerhalb dessen „gesellschaftlich[e] Handlungen und Auseinandersetzungen“ (Frank 2009:58f) stattfinden. Der erste Satz seines Aufsatzes *The Production of Space* aus dem Jahr 1991 fasst seinen Standpunkt unkompliziert zusammen: „(Social) space is a (social) product“ (Lefebvre 1991: 289). Lefebvre geht davon aus, dass der Raum „als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken [...] bestehende Machtverhältnisse wider[spiegelt] und [diese] verfestigt“ (Hallet & Neumann 2009:11) und erfasst damit den sozialen Charakter des Raumes, der sich in gesellschaftlichen Prozessen und den Einflüssen des Raumes auf diese zeigt. Räume seien demnach nicht als isolierte Entitäten zu verstehen. Stattdessen stehen Räume in einer wechselseitigen Beziehung zur Gesellschaft, indem sie zum einen von ihr – der Gesellschaft – beeinflusst werden und zum anderen die Gesellschaft auf unterschiedliche Weise beeinflussen.

Stark vereinfacht ist essentiell über den *spatial turn* festzuhalten, dass er im Sinn Lefebvres die Vorstellung des Raums als ‚Behälter‘ „innerhalb dessen sich historische Prozesse ereignen“ (Frank 2009:58) verabschiedet und den Raum als „kulturell produziert und kulturell produktiv“ (Hallet & Neumann 2009:11) rekonzeptualisiert. Der *spatial turn* zeigt demnach die gesellschaftliche und soziale Beschaffenheit des Raumes auf, die der modernen Auffassung des Raums als „Behälter der Geschichte“ (Hallet & Neumann 2009:15) entgegenwirkt.

Wesentliche Impulse der Raumdebatte stammen, wie dieser Überblick zeigt, primär aus Frankreich und den USA. Berechtigterweise – wie auch Frank (2009:59) zeigt – ist daher zu

fragen, wie es um die deutsche Literaturwissenschaft hinsichtlich der Raumdebatte bestellt ist, eine Frage, die in Anlehnung an Karl Schlögel und Doris Bachmann-Medick zu beantworten ist, deren Auseinandersetzung mit dem *turn*-Begriff direkt Einblick in das Raumverständnis des deutschen Kontexts gewährleistet. Vor dem Hintergrund, dass der Raumbegriff durch seine Instrumentalisierung im nationalsozialistischen Deutschland eine scheinbar unumkehrbare Diffamierung erfuhr, fand der Anstoß zur Verräumlichung des Denkens einen besonderen Nährboden in Deutschland (ebd.). Der Philosoph Schlögel offenbart sich als Fürsprecher dieses Impulses, übernimmt jedoch nicht die sozialkonstruktivistische Umdeutung des Raumbegriffs, wie von den obengenannten Theoretikern vorgenommen, sondern propagiert „eine »Wiederkehr des Raumes« im Sinne einer Rückkehr des Verdrängten“, weshalb der Raum für ihn ein „Schauplatz des historischen Geschehens“ bleibt (ebd.) und er sich um eine konkrete räumliche Verortung historischer Begebenheiten bemüht. Dabei spart Schlögel theoretisch-methodische Ansätze US-amerikanischer, britischer und französischer Herkunft aus (Frank 2009:60). Neben Schlögels Auslegung des *spatial turns* im Kontext deutschsprachiger Forschung artikuliert Bachmann-Medick eine weitere Auslegung. Sie betont ähnlich wie Lefebvre und die postkoloniale Forschung die dem Raumkonzept inhärenten Machtrelationen und plädiert für ein kritisches Raumverständnis (ebd.). Schlögel und Bachmann-Medicks Auslegung des *spatial turns* vergleichend fasst Frank pointiert zusammen: „Es geht ihr [Bachmann-Medick] nicht um den räumlichen Anteil an sozialen Prozessen [wie Schlögel], sondern um den sozialen Anteil an der Produktion des Raumes“ (ebd., Anmerkungen von C.S.). Besonders die Interpolierung beider Auslegungen scheint sinnvoll, da somit ein noch differenzierteres und elaborierteres Raumverständnis zustande kommt, das die wechselseitige Wirkung von Gesellschaft und Räumlichkeit räsoniert.

Der kurze Überblick über den Begriff des *spatial turn* zeigt, dass dieser insofern gewinnbringend ist, als er eine Bewegung in Gang setzt, die sich in der Abwendung von statischen, der bloßen Beschreibung dienenden Raumkonzepten, und hin zu sozialen und kulturellen Konstruktionen von Raum zeigt. Aufgrund des *spatial turns* avanciert die Kategorie des Raumes zu einer dynamischen Größe, die sozialen und kulturellen Einflüssen und Praktiken unterliegt und diese im Gegenzug mit formt und konstruiert, eine Entwicklung, von der vor allem die Literaturwissenschaft profitiert.

3.2.2 Literaturwissenschaft und die Raumdebatte

Doch welche Rolle genau spielt die Literaturwissenschaft in der transdisziplinär geprägten Raumdebatte? Neuere Publikationen gehen dieser Frage vermehrt auf den Grund, mit der Absicht, das Arbeits- und Wirkungsfeld der Literaturwissenschaft innerhalb der Raumdebatte abzustecken und dabei die den fachlichen Kompetenzen gleichkommenden Möglichkeiten zu erörtern. Bevor diese jedoch ermittelt werden können, ist darauf hinzuweisen, dass der *Wende-* bzw. *turn-*Begriff bei der Bestimmung der Rolle der Literaturwissenschaften problematisch ist, denn streng genommen nehmen die Literaturwissenschaften begriffstechnisch überhaupt nicht am *spatial turn* teil (Frank 2009:61), sondern vollziehen selbstständig einen – wie Sigrid Weigel³² es nennt – *topographical turn*. Obwohl Weigel den Begriff des *topographical turn* lediglich als „synonyme[n] Alternativbegriff“ (ebd.) zum *spatial turn* im Zusammenhang mit anglo-amerikanischer *cultural theory* und europäischen Kulturwissenschaften verwendet, wird dieser indessen mit der Literaturwissenschaft verbunden. Die kanonisierte Assoziation des *topographical turn* mit der literaturwissenschaftlichen Facette der Raumdebatte ist demnach nicht auf Weigel zurück zu führen, sondern liegt darin begründet, dass der Begriff ‚Topographie‘ traditionell in einem engen Verhältnis zur Literaturwissenschaft steht und einen ihrer wesentlichen „Zuständigkeitsbereiche“ (ebd.) meint, nämlich die „Topographie als (Be-)Schreiben von Raum“ (Bachmann-Medick in ebd.). Somit bezieht sich der *topographical turn* auf „Repräsentationstechniken und Repräsentationsformen von Raum“, wobei der *spatial turn* viel allgemeiner „raumkonstituierende Praktiken“ (Günzel in ebd.) meint. Diese begriffliche Ausdifferenzierung versteht zum einen den *topographical turn* als Unterströmung des *spatial turns*³³ (Bachmann-Medick in Frank 2009:62) und bestimmt zum anderen die unterschiedliche Arbeitsweise: Während Philosophie, Geografie und Soziologie an einer normativen Debatte teilnehmen, die sich um eine adäquate Definition des Raumbegriffes bemüht und „die Produktion des Raumes“ (Frank 2009:61) beleuchtet, widmet sich die

³² Siehe hierzu: Weigel, Sigrid (2002): Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik*, Bd. 2, Heft 2, 2002, S. 151-165.

³³ Frank (2009:62; Hervorh. im Original) zufolge ist die Verschachtelung der *turns* nach dem Matrjoschka-Prinzip darzustellen: „*linguistic turn – cultural turn – spatial turn – spatial turn proper / topographical turn / topological turn*“, wobei der *linguistic turn* die „Megawende“ ist und der *spatial turn* eine Ausfächerung nach sich zieht, die gleich dem inflationär verwendeten Begriffen *Wende* und *turn* problematisch ist. Frank (ebd.) stellt sich die Frage „wieso überhaupt noch von »Wenden« die Rede sein muss – und nicht einfach von einer Ausdifferenzierung der Raumparadigmen gesprochen werden kann“. Hiermit sei festzuhalten, dass nicht jede Akzentverschiebung innerhalb der Raumdebatte gleich eine *Wende* bzw. *turn* zu sein hat.

Literaturwissenschaft der „deskriptive[n] Analyse von Raumrepräsentationen“ (Frank 2009:62; Hervorh. im Original). Das Potenzial eines literaturwissenschaftlichen Untersuchungsansatzes, der sich der Kerngedanken des *spatial turns* (normativ) und des *topographical turns*³⁴ (deskriptiv) bedient, liegt somit unter anderem darin, Einsichten in die kulturellen Facetten des literarisierten Raumes zu ermöglichen. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Literaturwissenschaften sehr wohl eine bedeutende Rolle in der transdisziplinären Raumdebatte spielen und gemäß ihren fachlichen Kompetenzen einen gewichtigen Beitrag zum *spatial turn* leisten können.

Die logisch aus dieser Erkenntnis resultierende Frage ist *Wie?* Wie, d.h. unter welchen Voraussetzungen und mit Hilfe welcher Methoden, kann die Literaturwissenschaft einen produktiven Beitrag zur Raumdebatte leisten? Grundlegend ist dabei die Abkehr von statischen, lediglich deskriptiv zu verarbeitenden Raumvorstellungen:

Um [...] die kulturwissenschaftliche Raumforschung für literaturwissenschaftliche Anliegen fruchtbar zu machen, ist es nötig, die statischen Raummodelle der klassischen Narratologie durch dynamische Modelle zu ersetzen, die der Verwobenheit von Raum mit kulturellen Machtverhältnissen und der Dynamik des individuellen Raumerlebens gerecht werden können. (Hallet & Neumann 2009:22)

Die Dynamisierung des Raumkonzeptes ist somit ein erforderlicher Prozess, der es ermöglicht, der Falle der bloßen Beschreibung literarischer Raumdarstellungen zu entkommen und stattdessen einen analytischen und kritischen Umgang mit dynamischen Raumkonstruktionen vorzunehmen. Dass ein lohnender Umgang mit demselben jedoch nicht so einfach heraus zu destillieren ist, deutet Franks (2009:62) Verweis auf den Germanisten Thomas Anz an, der die Literatur als „eine Fundgrube für Untersuchungen zur Raummetaphorik“ betrachtet und erklärt, dass das literaturwissenschaftliche Forschungsprogramm hinsichtlich der Raumdebatte die kritische Analyse und die Erforschung der sich wandelnden Semantik räumlicher Metaphern und Begriffe – im Gegensatz zur bloßen Beschreibung derselben – sein könnte. Das literaturanalytische Vorgehen erscheint auf den ersten Blick gewinnbringend, ist dennoch in der Hinsicht problematisch, dass es die Literaturwissenschaften als „Diskurspolizei“ (Frank 2009:63) instrumentalisiert, wobei implizit der

³⁴ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird nicht zwischen allen zuvor genannten Untergliederungen im weitesten Sinn unterschieden. Der Begriff *topographical turn* wird als Unterströmung des *spatial turn* verstanden und im Sinn der verbreiteten Assoziation mit der Literaturwissenschaft innerhalb der Raumdebatte verwendet.

Anspruch auf ›richtige‹, ›eigentliche‹ und ›wahre‹ Bedeutung der Metaphern erhoben wird. Frank betont mit Bezug auf Anz, dass die Literaturanalyse dennoch lohnend sei, wenn sie bspw. zur Erforschung „[g]eografische[r] Kartierungen nicht geografischer semantischer Sachverhalte“ (Anz in ebd.) genutzt würde. Insofern stellt die literarische Analyse räumlicher Metaphern und Begriffe lediglich eine begrenzte Möglichkeit bei der Erforschung des literarischen Raumes dar und die Frage nach weiteren Modellen, Methoden und Ansätzen bleibt bestehen.

Seit den 1980er Jahren findet eine kontinuierliche Distanzierung von strukturalistischen Ansätzen bei der Untersuchung des literarischen Raumes statt und die kulturelle Dimension des Raumes gewinnt fortlaufend an Bedeutung (Nünning 2009:47), was aufgrund des dynamischen Kulturbegriffes wohl eng mit der Dynamisierung der Raumvorstellung einher geht. Naheliegend ist deshalb, dass weitere Impulse und Untersuchungskategorien zur literarischen Raumforschung vornehmlich aus der interkulturellen und postkolonialen Germanistik stammen, deren Vokabular sich aufgrund der oftmals räumlich geprägten metaphorischen Bedeutung geradezu anbietet. Mit Begriffen wie bspw. *Grenzüberschreitung*, *Transgression*, *Liminalität*, *contact zone*, *third space*, *Zentrum* und *Peripherie* (Frank 2009:64; Nünning 2009:47) wurden wesentlich „die Bedeutung erzählter Räume als kulturelle Sinnträger“ (Nünning 2009:48) durchleuchtet. Dennoch mangelt es an elaborierten, bedeutsame Erkenntnisse versprechende Anwendungsmöglichkeiten dieser Begriffe im Rahmen der Raumdebatte.

Diese Lücke zur Kenntnis nehmend argumentiert Nünning (2009:34), dass die literarische Raumdarstellung ein Forschungsdesiderat darstelle, wobei sie „Raumdarstellung“ sehr allgemein als

ein[en] Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen (Nünning 2009:33)

definiert. Ganz im Sinn des *spatial turns* und dem Anspruch auf eine dynamisierte Raumvorstellung und sich auf Lotman beziehend betont Nünning (ebd.), dass die Raumdarstellung jedoch „mehr [sei] als eine bloße Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrundes“ und somit nicht ausschließlich als „Realismuseffekt“ (ebd.) fungiere. Im Zuge des *spatial turns* dienen Räume in der Literatur demnach nicht mehr der

mimetischen Abbildung distinktiver Orte und verlangen nicht ausschließlich ihre Deskription. Es ist evident, dass dem Raum in der Literatur darüber hinaus eine Vielzahl weiterer Funktionen zukommt, die jedoch – wie bereits vielfach festgestellt wurde (vgl. Nünning 2009:34, Neumann 2015:96) – nicht so akribisch elaboriert und präzise in Form von Analysekatégorien systematisiert sind, wie beispielsweise für die literarische Kategorie der Zeit³⁵. Aufgrund des Verständnisses der Erzählung als „Zeitkunst“ (ebd.) wird häufig angenommen, dass die „temporale Sequentialität“ (ebd.) unentbehrlich für jedwede Erzählung sei, wohingegen die Kategorie des Raumes verzichtbar scheint und nur marginale Bedeutung zugesprochen bekommt. Vor diesem Hintergrund wurde der Raum vorwiegend im Rahmen der Raumdarstellung, d.h. unter dem statischen Aspekt der Beschreibung – von Orten, Schauplätzen, Landschaften, Hintergründen usw. – und nach Hartmut Böhme „wie ein unreiner Stiefbruder der Königin Zeit“ (Böhme in ebd.) behandelt. Die fortschreitende Erzählung galt als dynamisches Gegenstück zum Raum und das dynamische Potenzial des Raumes, wie es der *spatial turn* vorschlägt, wurde somit übergangen.

Was in dieser Hinsicht jedoch oft verkannt wird, sind die zahlreichen theoretischen Auseinandersetzungen mit der Relation zwischen Raum und literarischer Erzählung, wie sie seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts stattfinden. So spielen unter anderem Namen wie Michail Bachtin, Michel Foucault, Jurij Lotman, Joseph Frank, Ernst Cassirer, Michel de Certeau keine unwesentliche Rolle bei der Erforschung des narrativen Raumes. Demnach steht dem zuvor genannten Mangel an Analysekatégorien das reiche Angebot an theoretischen Ansätzen zur literarischen Raumerforschung gegenüber (vgl. ebd.). Die Forschungslücke ergibt sich folglich aus der mangelhaften Verknüpfung raumtheoretischer Ansätze mit erzähltheoretischen Analysekatégorien, die das Erfassen literarischer Raumdarstellungen in ihrer semantischen Spannweite ermöglicht. Somit ist bezüglich der Ausgangsfrage, nämlich *Unter welchen Voraussetzungen und mit Hilfe welcher Methoden kann die Literaturwissenschaft einen produktiven Beitrag zur Raumdebatte leisten?* zu bilanzieren, dass der Versuch, bereits existierende raumtheoretische Ansätze für literarische Analysen produktiv zu machen, auszufächern oder gar miteinander zu verknüpfen und integriert anzuwenden, lohnenswert erscheint. Anders formuliert bedeutet dies, einen

³⁵ Die 9., aktualisierte und überarbeitete Auflage (2012) des Standardwerks *Einführung in die Erzähltheorie* von Matías Martínez und Michael Scheffel wurde um den Abschnitt „Raum“ als Analysekatégorie der Handlung und der erzählten Welt ergänzt, um der Weiterentwicklung der Erzähltheorie gerecht zu werden, wobei der Raum als Analysekatégorie jedoch nur skizzenhaft besprochen wird.

Anwendungsversuch – vorwiegend strukturalistischer – raumtheoretischer Ansätze unter der Voraussetzung der Dynamisierung vorzunehmen. Zum einen ermöglicht solch ein Vorgehen eine Renaissance zeitlich zurückliegender Theorien und des darin enthaltenen Wissens und zum anderen eröffnet dies die Möglichkeit, neue Analysekategorien für die Untersuchung des Raumes in der Literatur zu etablieren oder kryptisch formulierte Kategorien auszubauen. Darüber hinaus kann die Literaturanalyse ausgewählter Texte tiefere Einblicke in die literarische Produktion des Raumes gewähren, was zur Elaboration und Präzisierung weiterer Analysekategorien beiträgt.

Um dieser Möglichkeit weitestgehend nachzukommen, werden im Folgenden ausgewählte Ansätze des Semiotikers und Mitbegründers der Moskau-Tartuer Schule, Jurij Lotman, zur Raumanalyse dargestellt. Eine Integration dieser theoretischen Ansätze verspricht eine umfangreiche und erkenntnisträchtige Analyse von Yoko Tawadas *Talisman* mit neuen Perspektiven auf den Text.

3.3 Analytische Ansätze

Jurij Michailowitsch Lotmans Relevanz im Rahmen der literarischen Raumforschung ist nicht zu verkennen. In den 1960er und 1970er Jahren entwickelte Lotman in *Die Struktur literarischer Texte* (1972)³⁶, ein zum Standardwerk avancierter Text, der noch heute „als Einführung in die strukturalistische Textanalyse“ (Ruhe 2015:174) dient, einen erzähltheoretischen Ansatz³⁷, der nicht die zeitliche Sequenzialität, sondern das räumliche Gefüge des Textes, d.h. die „erzählt[e] Welt und ihr[e] räumlich[e] Unterteilung“ (ebd.) in den Blick nimmt und dabei die globale Struktur des Textes zu erfassen sucht (Martínez & Scheffel 2012:Pos2815). Lotman geht davon aus, dass jedem künstlerischen Raum eine abstrakte Struktur zu Grunde liegt (Nitsch 2015:30) – eine Überlegung, die an die Topologie, die Lehre des Ortes, anknüpft. Da viele im Rahmen der Topologie formulierten Gedanken wichtige Grundlagen des Raumdiskurses darstellen, scheint ein kurzer Exkurs förderlich.

³⁶ Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf -Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag. (Im russischen Original 1970.)

³⁷ Lotmans Erzähltheorie wurde bereits aufgrund der scheinbaren schematischen Starrheit und insbesondere deswegen kritisiert, weil sie nicht für alle literarischen Texte geltend ist und komplexe Raumordnungen mit ihr nur unzulänglich zu erfassen sind (vgl. Martínez & Scheffel (2012:Pos2289). Da eine eingehende Besprechung und Aushandlung dieser Kritik jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist darauf hinzuweisen, dass diese Untersuchung nicht das Ziel verfolgt, Lotmans Theorie kritisch zu bewerten oder gar eine Rechtfertigung zur Tauglichkeit des Modells vorzulegen. Viel eher geht es darum, mit Hilfe eines raumtheoretischen Ansatzes einen originellen Blick auf Tawadas Text *Talisman* zu werfen und diesen entsprechend zu analysieren.

3.3.1 Topologie – räumliche Relationen

Die erste Methode den Ort geometrisch und in Form von Relationen und Strukturen darzustellen, ist das kartesische Koordinatensystem, das auf den im 17. Jahrhundert lebenden Mathematiker René Descartes zurückgeht. Die fortdauernde Aktualität dieses Modells ist vermutlich auf seine Praktikabilität, Felder in zwei- oder dreidimensionalen Gefügen verhältnismäßig unkompliziert darzustellen, zurückzuführen. Davon ausgehend wurde der Begriff ‚Topologie‘, der die geometrischen Relationen von Orten meint, zum ersten Mal in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Johan Benedict Listing verwendet, der die Topologie als Teildisziplin der Mathematik behandelt (Mahler 2015:17). Listings verdienstvoller Beitrag besteht in der Durchleuchtung der Verknüpfung zwischen dem Raum und seinen eingelagerten Elementen (dazu zählt bspw. auch ein Sprecher) und der Auseinandersetzung mit der daraus resultierenden Beobachterinvolviertheit. Die von Listing propagierte Topologie steht insofern mit Lotmans Erzähltheorie in Verbindung, als der (erzählte) Raum eine Verbindung zu dem Sprecher aufweist. Dies bedeutet, dass der Sprecher dem Phänomen der Beobachterinvolviertheit unterliegt:

Als Beobachter und Involvierter ist der Mensch immer schon Teil des von ihm beschriebenen Raums, immer schon im Raum verortet wie vom Raum abhängig, und er erscheint unweigerlich als dessen Element. (ebd.)

Insofern ist der Sprecher (Erzähler) schon in den (erzählten) Raum eingebunden und der Raum steht in einem wechselseitigen Verhältnis zu den in ihm verorteten Dingen. Mahler (ebd.) erklärt mit Bezug auf Piaget hinsichtlich des Problems der Beobachterinvolviertheit, dass eine Struktur im logisch-mathematischen Sinn „die Menge aller Relationen“ meint, jedoch nicht die in ihr positionierten Elemente beachtet. Raum ist folglich topologisch betrachtet zuallererst nur Struktur und erst der Einbezug der einzelnen Elemente (bspw. des Sprechers) evozieren eine anthropozentrische, d.h. „auf den Menschen zentriert[e] Raumbeschreibung“ (ebd.). Mahler (2015:19) erklärt in diesem Zusammenhang, dass der Mensch, zunächst umgeben von „reinem *spatium*“, nach räumlichen Anhaltspunkten sucht, wobei der menschliche Körper selbst ins Zentrum rückt und Knotenpunkt aller Erfahrungen und Erlebnisse (*über, unter, hinter vor, neben, in* dem Körper) wird: „[I]ntuitiv willkürlich setzen wir ihn [unseren Körper] als scheinbar einzig fixen Bezugspunkt: als suppositionalen Nullpunkt ‚unserer‘ Welt“ (ebd.). Der menschliche Körper setzt sich folglich in Relation zu

Dingen und verortet sich damit selbst, wie die „tief[e], basal[e] topologische Verankerung“ (Mahler 2015:20) des Menschen in der Welt nahelegt. Kognitiv betrachtet entsteht daher ein Relationsgefüge, das zunächst mit der Differenzierung zwischen *Ich* und *Nicht-Ich* einsetzt, was Mahler (2015:19) als erste topologische Achse identifiziert und wie folgt umschreibt:

[E]s ist [...] die Achse von ‚nah‘ und ‚fern‘, ‚hier‘ und ‚dort‘, in rudimentärster Form vielleicht erst einmal diejenige von ‚Ich‘ – ‚Nicht-Ich‘. Indem ich lerne, Dinge an mich herankommen zu lassen, sie von mir zu werfen, sie in mittlerer Distanz zu betrachten, sie herbeizuwünschen wie mich ihrer dadurch als unangenehm zu entledigen, dass ich sie ‚verschwinden‘ lasse, beginne ich mich differenziert zu ihnen ins Verhältnis zu setzen und etabliere auf diese Weise eine Fülle von Relationen, die mich selbst wiederum mitverorten. (ebd.)

Darüber hinaus führt Mahler (ebd.) aus, dass sich diese *Nah-Fern-Achse* sowohl in einer horizontalen als auch in einer vertikalen Komponente manifestiert. Im Raum eingebettete Elemente können folglich sowohl *nah* wie *fern*, als auch *oben* wie *unten* von dem Zentrum aus verortet sein. Abbildung 1 ist eine grafische Darstellung des anthropozentrisch geprägten Raumverständnisses aus kognitiver Sicht.

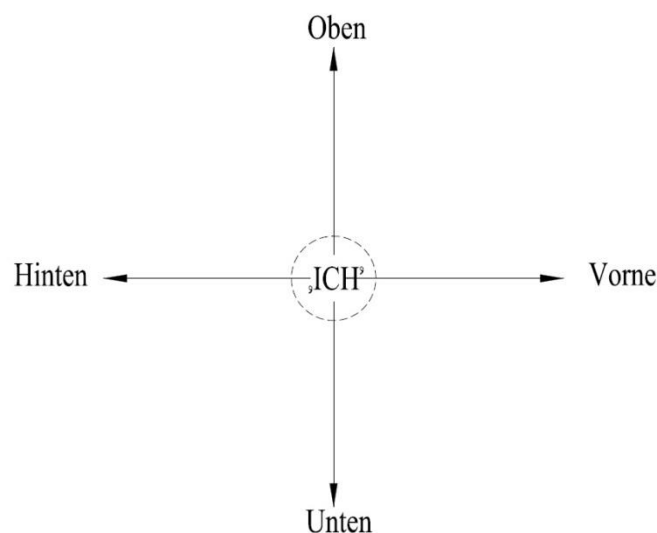


Abbildung 1 - Topologische Achsen aus kognitiver Sicht

Was zunächst als starre Struktur einer ebenso starren Weltwahrnehmung erscheint, gewinnt an Dynamik, sobald in Betracht gezogen wird, dass das Nah-Fern-Verständnis immer auch ein Innen-Außen-Verständnis impliziert (Mahler 2015:20) und folglich eine semantische Besetzung verlangt, die wesentliche Bedeutsamkeit für die Literaturanalyse hat. Je näher

etwas am Zentrum verortet ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es aus der Perspektive des Betrachters zu einem vertrauten Innenraum gezählt wird, während *fernere* Objekte tendenziell dem Außenraum zugeordnet werden. Das Nahe ist somit vertraut und bekannt, kurz: das Eigene. Das Ferne hingegen ist unbekannt, feindlich und fremd. Relationale Kategorien wie nah und fern sind aufgrund ihrer semantischen Besetzung folglich auch kulturelle Bedeutungsträger und Aussagen, denen die Literaturanalyse nachgehen kann. Unter Bezugnahme auf Jurij Lotman erklärt Mahler (ebd.), dass die binäre Einteilung der Welt in einen Innen- und einen Außenraum zwar universal, dass die semantische Interpretation dieser Einteilung allerdings kulturabhängig sei. Dieser Brückenschlag zeigt die Verwobenheit topologischer Überlegungen mit kulturwissenschaftlichen Aspekten und daher mit der Lotman'schen Erzähltheorie.

Untermauert wird die Verknüpfung zwischen topologischen Relationen und einer Welt-hermeneutik bspw. auch durch die Studien des Sprachtheoretikers Karl Bühler³⁸, der unter dem Begriff der ‚Origo‘ die Vereinigung aller situationsgebundenen Elemente des Sprechens, nämlich des ‚hier‘, ‚jetzt‘ und ‚ich‘ versteht (Mahler 2015:21). Wesentliche Erkenntnis dieses Modells ist die kontinuierliche Neukonstituierung der Origo für jeden individuellen Sprechakt:

Jedes Sprechen findet im ‚Hier‘ und ‚Jetzt‘ statt, und jedes Sprechen präsupponiert ein ‚Ich‘. Somit ist jedes Sprechen immer zugleich auch raumdeiktisch gebunden an den (anwesenden) Körper des Sprechenden, auf den die kognitiv erspielten topologischen Achsen immer schon vermeintlich zulaufen. (ebd.)

Der Begriff ‚raumdeiktisch‘ geht dabei auf Bühler zurück und meint „das Zeigen mit sprachlichen Mitteln“ (Cuntz 2015:57). Ein kurzer Blick auf alltagssprachliche Redewendungen – ‚Das ist *unterste* Schublade‘, ‚Ich will *hoch* hinaus‘, ‚Du liegst mir *nahe* am Herzen‘, ‚Nichts liegt mir *ferner*, als...‘, ‚Das Herz am *rechten* Fleck haben‘ – zeigt die räumliche Konnotation des Sprechens, weil jedes Mal ein sprachlich zeigender Sprecher impliziert wird. Allerdings ist jedem sprachkompetenten Sprecher als auch Zuhörer bewusst, dass eine verwerfliche Handlung nicht tatsächlich in der untersten Schublade liegt, sondern dass Ausdrücke dieser Art symbolischen Charakter haben und auf der Basis eines

³⁸ Für weitere Ausführungen zu Karl Bühler und seiner Sprachtheorie im Rahmen des Raumdiskurses siehe: Cuntz, Michael (2015): Deixis. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.57-70.

kulturabhängigen Welterklärungsmodells semantisch besetzt sind. Das Verständnis der Bedeutung solcher Ausdrücke hängt folglich von dem vorausgesetzten Weltverständnis ab.

Diese Überlegungen zur Topologie und insbesondere die Auseinandersetzung mit einer anthropozentrischen Sicht auf die räumliche Dimension der Sprache versprechen eine gewinnbringende Sicht auf *Talisman*, da Tawada häufig die Rolle des Ichs als Wahrnehmungszentrum reflektiert. Insofern sollte die Analyse von *Talisman* zum einen genauer die Erzählperspektive durchleuchten und besprechen und zum anderen die textimmanente Dimension der erzählerischen Auseinandersetzung mit dem Ich-Zentrum in den Blick nehmen. Dabei soll gefragt werden, welche Bedeutung und welcher Stellenwert dem erzählenden Ich beigemessen wird, besonders vor dem vielfach rezipierten kulturellen Hintergrund der Autorin. Diese Fragen ermöglichen einen Blick auf das raumdeiktische Sprechen der Erzählinstanz und somit auf die jeweilige kulturell gebundene Welt-hermeneutik. Insofern verspricht eine raumtheoretische Analyse von *Talisman* Einblicke in kulturabhängige Wahrnehmungsparadigmen.

3.3.2 Jurij Lotmans Sujet-Theorie

Der Exkurs zur Topologie bietet einige Grundlagen, denen man im Rahmen Lotmans zuvor bereits erwähnten erzähltheoretischen Ansatz begegnet, der das räumliche Gefüge der Erzählung in den Blick nimmt. In *Die Struktur literarischer Texte* entwickelt der russische Kultursemiotiker seine erzähltheoretische Raumsemantik, die „in der westlichen Wissenschaftslandschaft früh und intensiv zur Kenntnis genommen wurde“ (Ruhe 2015:170) und besonders von Martínez & Scheffel (2012) durch Aufnahme des Modells in die 9., aktualisierte Auflage der *Einführung in die Erzähltheorie* fortwährend kanonisiert wird. Martínez & Scheffel (2012:Pos2720) halten fest, dass „[d]er Raum neben der Zeit, der Handlung und den Figuren ein konstitutiver Bestandteil der erzählten Welt (Diegese)“ ist und liefern Ansätze zur literarischen Raumanalyse, die auf Lotmans Raummodell beruhen. Die Relevanz topographischer Elemente narrativer Texte betont Nünning (2009:40) damit, dass

[a]us literaturwissenschaftlicher Sicht [...] die Analyse außertextueller Referenzen insofern von Bedeutung [sei], als sie nicht nur Aufschluss über den Wirklichkeitsbezug eines Romans vermittel[e], sondern auch über das Verhältnis zwischen erzählten Räumen, realen Räumen und kulturellen Raummodellen.

Diese Behauptung Nünning's ist insofern erwähnenswert, als sie ein wesentliches Merkmal von Lotmans Sujet-Theorie aufgreift, nämlich die Überlagerung von erzähltheoretischen und kulturtheoretischen Überlegungen, die ähnlich räumlich strukturiert sind. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Lotmans Sujet-Theorie zu rekonstruieren und im Zusammenspiel mit Martínez und Scheffel (2012) Analyseinstrumentarien herauszuarbeiten, die bei der Analyse von *Talisman* förderlich sind.

Lotmans Erzähltheorie liegt die Annahme zugrunde, dass die Ordnung der Welt topologisch strukturiert ist:

Der dem Menschen eigene besondere Charakter der visuellen Wahrnehmung der Welt hat zur Folge, daß [sic] für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind, und das führt zu einer spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle. (Lotman 1972:312)

Demnach ist es nicht ausschließlich die allgemeine Ordnung der Welt, sondern speziell auch die kulturelle Ordnung, die nach Lotman topologisch strukturiert ist. So seien Erzeugnisse menschlichen Zusammenlebens, wie soziale, politische, moralische und religiöse Modelle räumlich konnotiert (vgl. Lotman in Martínez & Scheffel 2012:Pos2874). Untersuchungen der Kognitionspsychologie sprechen in gewisser Weise für Lotmans Behauptung:

Wir lösen abstrakte Probleme mit Hilfe räumlicher Vorstellungen, die wir in Gedanken drehen und wenden können. Wir benutzen räumliche Gedächtnisstützen, um uns eine Folge wichtiger Gedanken in Erinnerung zu rufen. In mündlicher und schriftlicher Kommunikation verwenden wir räumliche Bilder und Metaphern. Wir haben Tagträume und Phantasien über reale und imaginierte Orte. (Downs & Stea in Martínez & Scheffel 2012:Pos2874)

Diese zugrunde liegende Annahme der topologisch geprägten Wirklichkeitserfassung gilt Lotman zufolge auch speziell für den künstlerischen Text. So schreibt er in dem Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Die Struktur des künstlerischen Textes* (1973):

Dem Buch liegt der Gedanke zugrunde, daß [sic] der künstlerische Text eine der komplexesten und gleichzeitig vollendetsten Konstruktionen darstellt, die vom Menschen geschaffen worden sind. Um zu »funktionieren« – die mannigfaltigen Funktionen zu realisieren, die ihm von der Gesellschaft und vom gesellschaftlichen Individuum auferlegt werden – muß [sic] der Text über ein gewisses Minimum an inneren Strukturmerkmalen

verfügen, wobei er in dieser Hinsicht einer Maschine, einem Organ oder einem Organismus ähnelt. (Lotman 1973:7)

Dieser Gedanke ist insofern exemplarisch für Lotmans Abhandlungen, als auch der literarische Text im Rahmen seines Raummodells über eine gewisse Anzahl an inneren Strukturmerkmalen verfügt. Stark vereinfacht besteht Lotmans erzähltheoretischer Ansatz zur Erschließung literarischer Texte aus drei wesentlichen Elementen. Zunächst liegt ein (1) semantisches Feld in Form der erzählten Welt vor, das in zwei komplementäre Teilräume aufgegliedert ist. Dazwischen liegt eine (2) eigentlich impermeable Grenze, die jedoch von einem (3) Held überschritten werden kann (Lotman 1972:341). Lotman (ebd.) erklärt hierzu, dass „[j]edes dieser Elemente [...] über einen gewissen Satz von Merkmalen [verfügt]“. Wie sich den Elementen entnehmen lässt, liegt die Bedeutsamkeit von Lotmans Ansatz in der engen Verknüpfung des erzählten Raumes mit der dargestellten Handlung (Martínez & Scheffel 2012:Pos2805). Eine Besprechung der drei Grundelemente verdeutlicht den Zusammenhang.

Binäre Teilräume

Die Reduzierung³⁹ der Lotman'schen Erzähltheorie auf die drei wichtigsten Elemente zeigt, dass es dem Urheber vordergründig um das Erfassen der globalen Struktur des Textes und nicht um die Analyse einzelner Textteile geht. Ebendies zeigt auch die genauere Betrachtung der bei (1) genannten komplementären Teilräume, die dem semantischen Feld, nämlich der erzählten Welt entspringen. Die in zwei Teilräume gegliederte Welt entfaltet sich auf drei Ebenen: einer (1) topologischen, einer (2) semantischen und einer (3) topografischen Ebene:

Die topologische Ebene knüpft direkt an die zuvor formulierten Überlegungen zur Topologie an und zeigt mit Rückgriff auf die „Asymmetrie des menschlichen Körpers“, dass räumliche Relationen (Lotman führt ‚oben‘ - ‚unten‘ / ‚rechts‘ - ‚links‘ / ‚innen‘ - ‚außen‘ an) und kulturelle Bedeutungskategorien (nämlich ‚heilig‘ - ‚profan‘ / ‚eigen‘ - ‚fremd‘) in einem wechselseitigen Übersetzungsverhältnis zueinander stehen (Nitsch 2015:30). Die topologischen Strukturen menschlicher Wahrnehmung sind folglich auf „kulturelle Leitdifferenzen“ (ebd.) übertragbar und umgekehrt ist dies ebenso der Fall. Sie bedingen sich

³⁹ Kritikpunkt an der Lotman'schen Erzähltheorie ist die starke schematische Reduktion, auf die auch Frank (2009:68) aufmerksam macht. Allerdings liegt auch genau in dieser schematischen Reduktion das Potenzial des Ansatzes, da er eine mannigfache Anwendung ermöglicht (vgl. ebd.).

folglich gegenseitig. Mit anderen Worten: Lotman gibt sich nicht mit der Analyse ausschließlich struktureller Textelemente zufrieden, sondern geht grundlegend davon aus, dass die räumliche Struktur des Textes, der künstlerische Raum, zugleich auch Ausdruck eines kulturell geprägten Wirklichkeitsmodells ist (Frank 2009:66). Er geht sogar so weit, zu behaupten, dass „[j]eder Text eines Kulturtyps“ über grundlegende identische „topologisch beschreibbar[e] räumliche Relationen“ verfügt⁴⁰.

Die zweite Ebene besteht in der semantischen Besetzung der auf der ersten Ebene stattfindenden topologischen Modellierung der erzählten Welt (ebd.). Den beiden zuvor topologisch voneinander abgegrenzten Teilräumen werden nun Bedeutungen zugeschrieben, die häufig mit einer Wertung einhergehen. Diese semantische Besetzung kann unterschiedlich gestaltet werden. Einerseits kann eine eindeutige Zuordnung der Teilräume mit Gegensatzpaaren wie bspw. ‚weiß‘ - ‚schwarz‘ / ‚gut‘ - ‚böse‘ (Ruhe 2015:175) vorliegen, andererseits – so erklärt Nitsch (2015:30) mit Bezug auf Lotman – ist ebenso eine ambivalente semantische Besetzung möglich:

Je nach ‚Orientiertheit‘ des künstlerischen Raumes fällt diese Besetzung unterschiedlich aus: Sogar bei ein und demselben Autor können sich in einem Text ein schützender Innenraum und ein bedrohlicher Außenraum, anderswo wiederum ein hemmender Innenraum und ein befreiender Außenraum gegenüberstehen. (ebd.)

Die dritte und letzte im Zusammenhang mit den zwei Teilräumen zu nennende Ebene ist die topographische Ebene, die als Konkretion der zuvor festgelegten semantischen Besetzung fungiert. Mit Konkretion ist die erzählerische Ausgestaltung der semantisch besetzten Teilräume mit Hilfe von topographischen Elementen gemeint, die in Form von Gegensatzpaaren wie ‚Stadt‘ - ‚Wald‘ / ‚Berg‘ - ‚Tal‘ / ‚Himmel‘ - ‚Hölle‘ erscheinen. Nitsch (ebd.) erklärt in diesem Zusammenhang, ein weiteres Mal mit Bezug auf Lotman, dass die semantisch besetzten Teilräume „immer mit einer bestimmten Gegenständlichkeit ausgestattet“ seien und sich auf diesem Weg entweder der „alltäglichen Umwelt“ annähern,

⁴⁰ Bei einer Autorin wie Yoko Tawada, die über zwei parallel, aber unabhängig voneinander existierende Werke verfügt, einmal auf Deutsch und einmal auf Japanisch, könnte dieser Ansatz zum Tragen kommen. Hinsichtlich zukünftiger Forschungsvorhaben wäre es interessant in einem komparatistischen Vorgehen, die räumlichen Strukturen ihres deutschen und ihres japanischen Werks anhand ausgewählter Texte zu vergleichen, um in einem weiteren Schritt Aussagen über das jeweilige kulturspezifische Wirklichkeitsmodell zu treffen. Solch ein Forschungsansatz verlangt allerdings einen bilingualen, der deutschen und der japanischen Sprache mächtigen Forscher.

wie es im realistischen Roman der Fall ist, oder davon entfernen, wie es die phantastische Literatur tut.

Hinsichtlich der Analyse von *Talisman* ist somit zu fragen, inwiefern eine (1) topologische Modellierung des Textes in Form zweier Teilräume vorliegt und ob diese mit kulturellen Leitdifferenzen in Verbindung zu bringen ist. Daran anknüpfend soll ermittelt werden, wie die (2) semantische Besetzung dieser Teilräume gestaltet ist und wie diese (3) topographisch konkretisiert wird⁴¹.

Um literarische Räume topographisch auszugestalten und zu konkretisieren, bedarf es jedoch weitaus mehr als nur der Darstellung der zuvor genannten Gegensatzpaare im Sinne Lotmans. Benötigt werden Mechanismen und Techniken, etwa solche, die von Andreas Mahler formuliert und von Nitsch (2015:31) hinsichtlich der dritten Ebene, der topographischen Konkretion der beiden Teilräume in Lotmans Modell, aufgegriffen werden. Genannt werden in diesem Zusammenhang drei zusammenwirkende Verfahren, nämlich (1) die geographische Lokalisierung, (2) die chorographische Konstitution und (3) die atmosphärische Spezifikation.

Die geographische Lokalisierung bezieht sich auf die Nennung konkreter Orte, die laut Martínez & Scheffel (2012:Pos2738) entweder real existierende oder erfundene Räume sind. In der realen Geographie außerhalb des Textes zu findende Orte werden unter der Verwendung von Toponymen (Ortsnamen) oder prototypischer Elemente (bspw. Wahrzeichen einer Stadt) dargestellt (Nitsch 2015:31). Bei Letzterem bleibt der Ort namentlich ungenannt, wird für den Leser allerdings aufgrund exemplarischer Elemente greifbar. Eine weitere Eigenschaft der geographischen Lokalisierung ist die Kartierbarkeit (ebd.). Die genannten entweder real existierenden oder auch fiktiven Orte werden narrativ so dargestellt, dass sie der Einzeichnung auf einer echten oder fiktiven Karte entsprechen (ebd.). Faktische und fiktive Elemente können auf dieser Ebene stark verschwimmen (ebd.). Das Interesse an kulturellen Aspekten der Raumforschung, dem im Rahmen des *spatial turns* verstärktes Interesse zukommt, wird von Martínez & Scheffel (2012:Pos2738) in diesem Zusammenhang aufgegriffen. Sie erklären, dass die Verwendung von realen außertextuellen Referenzen wie Toponymen als „kognitive *trigger*“ funktionieren, „die ein geographisches

⁴¹ Für diese Fragestellung verspricht das von Christiane Schaeffler und Carlotta von Maltzan im Rahmen dieser Masterarbeit durchgeführte Interview mit Yoko Tawada Aufschluss, das unter anderem gezielt nach der räumlichen Dimension ihrer Texte fragt und in *Acta Germanica* Bd. 44 (2016) erschienen ist.

und kulturelles Hintergrundwissen des Lesers aufrufen, das die expliziten Rauminformationen des Textes ergänzt“ (Martínez & Scheffel 2012:Pos2738; Hervorh. im Original).⁴²

Während die geographische Lokalisierung als Form der Ausgestaltung literarischer Räume durchaus komplett abwesend sein kann, muss die chorographische Konstitution jedoch grundlegend immer erfolgen – so Nitsch (ebd.). Gemeint ist mit chorographischer Konstitution die „mehr oder weniger detaillierte Ortsbeschreibung“, die als Realismuseffekt fungiert und den Raum in Form einer zustande kommenden Nomenklatur deskriptiv greifbar macht (ebd.). Diese Ortsbeschreibung kann in eine Milieubeschreibung übergehen, wenn neben den im Raum verhafteten Objekten die ebenso unbeweglichen Figuren dargestellt werden. Diese stellen den Gegensatz zum beweglichen Helden dar, dem als einzigem die (potenzielle) Grenzüberschreitung möglich ist.

Die dritte topographische Ausgestaltungstechnik, die atmosphärische Spezifikation, ist Nitsch (2016:32) zufolge die wichtigste und erfolgt durch die Verknüpfung einzelner Raumbestandteile mit qualitativen Eigenschaften. Während die Nomenklatur der chorographischen Konstitution den Realismuseffekt zur Folge hat, erzeugt die synergetische Wirkung der Zusammenfügung von Raumbestandteilen mit qualitativen Prädikaten einen Poesieeffekt (ebd.). „Dadurch [...] erscheint der physisch begehbbare Raum als ein atmosphärisch ‚gestimmter Raum‘, als Resonanzraum menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung“ (ebd.).

Die Grenze

Mit diesem Überblick zur topologischen, semantischen und topographischen Ebene und den Ausgestaltungstechniken der topographischen Ebene ist allerdings nur eine der drei zu Beginn genannten Elemente der Lotman'schen Erzähltheorie abgedeckt, nämlich die semantisch besetzten binären Teilräume. Als nächstes ist auf das zweite und wohl bedeutendste Element von Lotmans Modells hinzuweisen, nämlich die Grenze, auf die „Lotmans gesamtes narratologisches Gerüst“ aufbaut und die unterschiedlich literarisch

⁴² Meines Erachtens ist diese These kritisch zu betrachten, was Martínez & Scheffel (2012:Pos2738) nur in mancher Hinsicht tun. Sie fügen ihrer Behauptung hinzu, dass diese Referenzen „abgeschwächt“ werden können, da bspw. Leser, die nicht alle genannten Orte eines Textes kennen, den Text dennoch verstehen können. Es scheint jedoch offensichtlich, dass in einer multilingualen globalisierten Welt das sogenannte *triggern* von eindeutigem kulturellem Hintergrundwissen obsolet erscheint. Es ist problematisch, eine Aussage darüber zu treffen, welches kulturelle Wissen bei der Nennung eines spezifischen Ortes tatsächlich aktiviert wird, zumal nicht jeder Leser dem gleichen Kultur- und Sprachraum entspringt.

dargestellt werden kann, wobei es sogar vorkommen kann, dass sie nicht explizit als Grenze in den Texten Erwähnung findet (Frank 2009:67). Wie zuvor bereits angesprochen gliedert die Grenze die erzählte Welt, d.h. ein semantisches Feld, in zwei Teilräume, womit sowohl eine räumliche als auch eine semantische Trennung einhergeht (ebd.). Die beiden Teilräume bilden aufgrund der unterschiedlichen semantischen Besetzung binäre Oppositionen, was sich bspw. an der Figurenbesetzung erkennen lässt. Jeder Teilraum ist mit einer Sammlung unterschiedlicher Figuren besetzt, die ganz im Sinne der chorographischen Konstitution als unbewegliche Elemente zur Kulisse gehören und den beweglichen, potenziell grenzüberschreitenden Helden entgegengesetzt sind. Potenziell ist diese Grenzüberschreitung von einem semantischen Feld in das andere deshalb, da sie nicht ausdrücklich von Lotman vorausgesetzt wird, da die Grenze an sich eigentlich impermeabel, also unüberschreitbar ist (vgl. Ruhe 2015:175).

Der ‚sujetlose‘ Text ist der, in dem kein ‚Ereignis‘, also keine Grenzüberschreitung stattfindet. In diesem Fall bleibt der Text ‚sujetlos‘, d.h. im übertragenen Sinne themenlos, denn das wesentliche und dynamische Element von Lotmans‘ Models ist die Grenzüberschreitung des Helden. ‚Sujetlose‘ Texte haben Lotman zufolge lediglich „klassifizierend[en], stratifizierend[en] und ordnend[en]“ Charakter“ (Lotman in ebd.) und wären aufgrund ihrer Passivität (vgl. Lotman 1972:340) prinzipiell mit einem Telefonbuch oder einer Landkarte (ebd.) vergleichbar. Einem ‚sujethaften‘ Text hingegen liegt das ‚Ereignis‘ zugrunde (Lotman 1972:330), nämlich eine Grenzüberschreitung. Lotman (1972:340) schreibt hierzu:

Zeichnen wir aber in die Karte [sujetlos] einen Pfeil ein, der z.B. die Strecke regelmäßiger Schiffsverbindungen oder Flugrouten andeutet, so wird der Text sujethaltig: es wird eine Handlung eingeführt, die die (in diesem Falle geographische) Struktur überwindet.

Andreas Mahler nimmt eine genauere Betrachtung der Grenzüberschreitung des Helden vor und erklärt, dass zwischen Texten, die eine dauerhafte und denen, die eine rückgängig gemachte Grenzüberschreitung inszenieren, unterschieden werden müsse (vgl. Ruhe 2015:175). Ist die im Text vollzogene Grenzüberschreitung dauerhaft und somit abgeschlossen, so handelt es sich Mahler zufolge um ein „Revolutionssujet“ (Mahler in Ruhe 2015:175), das über das Potenzial verfügt, die zugrunde liegende Ordnung des vorherrschenden Weltbilds zu erschüttern. Ruhe (2015:176) formuliert mit Bezug auf Lotman

treffend: „Sujethafte Texte, denen ein Ereignis zugrunde liegt, stellen mit der Überschreitung der Grenze die ‚Störung der althergebrachten Ordnung‘ ins Zentrum“. Wird eine Grenzüberschreitung hingegen rückgängig gemacht, liegt laut Mahler ein „Restitutions-schema“ (ebd.) vor, das „die bestehende Raumordnung bestätigt“ (Ruhe 2015:175). Demnach sind Texte, in denen eine Grenzüberschreitung erfolgreich vollzogen wird, als revolutionäre und die, in denen die Grenzüberschreitung rückgängig gemacht wird oder scheitert, als restitutive Texte einzustufen. Das folgende Schema stammt aus Martínez & Scheffel (2012:Pos2858) und fasst die unterschiedlichen Typen narrativer Texte nach Lotman zusammen:

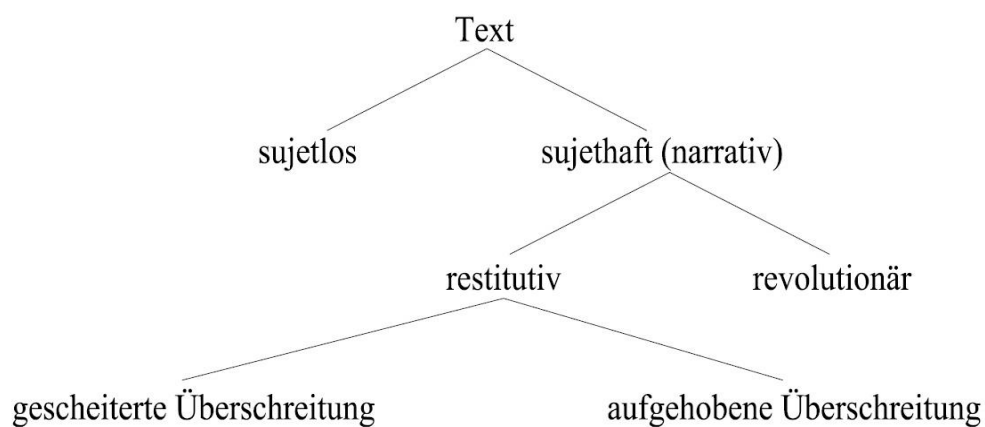


Abbildung 2 - Lotmans Narrationsschema nach Martínez & Scheffel (2012:Pos2858)

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Universalität des Konzepts der Grenzüberschreitung, die sich auf unterschiedliche Art und Weise manifestieren kann. In jedem sujethaften Text kann das zugrunde liegende Ereignis der Grenzüberschreitung anders dargestellt werden. Nicht zuletzt hängt dies damit zusammen, dass die Grenze in Lotmans Theorie (unter Kenntnisnahme seiner kulturwissenschaftlichen Weiterentwicklung) nicht nur als Trennlinie, sondern auch in Form eines umfangreichen Grenzbereiches, Übergangs- und Bewegungsraums – im Sinne des Liminalitätsdiskurses – erscheinen kann (vgl. Frank 2009:68f). Somit entsteht eine Vielzahl von Möglichkeiten, wie die sogenannte Grenzüberschreitung gestaltet werden kann. Lotmans Erzähltheorie fungiert demnach als Gerüst und Modell und bietet eine große systematische Freiheit und Offenheit⁴³, wobei sich die jeweiligen literarischen Umsetzungen in ihrer narrativen Ausgestaltung grundlegend

⁴³ Diese systematische Offenheit wird einerseits als „konzeptuelle Begrenzun[g]“ (vgl. Frank 2009:70) der Erzähltheorie Lotmans kritisiert, andererseits als attraktiv empfunden, da sie dem Dogmatischen anderer Raumtheorien entgegenwirkt.

unterscheiden können. Für die Untersuchung von *Talisman* ist dies ein wesentlicher Vorteil, da Tawada – wie die Rezeption ihres deutschsprachigen Werkes zeigt – auf ganz unterschiedliche Weise und in vielerlei Hinsicht als Grenzgängerin gelesen wird und die Erzähltheorie Lotmans das Aufgreifen, Neuverarbeiten und Ergänzen dieser Rezeptionslinie ermöglicht, ohne dabei einer dogmatischen Einengung zu unterliegen.

Zentral ist neben dem trennenden (und zugleich verbindenden⁴⁴) Element der Grenze der Vorgang der Grenzüberschreitung an sich, weil sie die Handlung in Bewegung versetzt und „Dynamik in ein ansonsten statisches System“ (Ruhe 2015:175) bringt. Dies greift auf eine grundlegende Erkenntnis zurück, die bereits von Hallet & Neumann (2009:20) formuliert wurde, nämlich dass Raum ohne Bewegung nicht denkbar ist:

Literaturwissenschaftlich gesehen ergibt sich diese Interdependenz bereits aus dem Umstand, dass Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegenden oder zu wahrnehmenden Individuen stehen (ebd.).

Durch den sich im Raum bewegenden, also grenzüberschreitenden Helden wird das dualistische, auf scheinbar statischen binären Oppositionen aufbauende Konstrukt Lotmans dynamisiert und aus der Bewegung des Helden (in einem sujethaften Text) erfolgt die Erschütterung der Ordnung, die gleichwohl eine Neuverortung im Raum und eine Neuvermessung des Raums verlangt (vgl. Hallet & Neumann 2009:21). Entscheidend ist dabei, was im jeweiligen Text narrativ als Raum dargestellt wird und welche Implikationen der Ordnungsbruch hat.

Hinsichtlich der Analyse von *Talisman* ist folglich festzustellen, welche Arten von Raum Tawada narrativ gestaltet und welche Aussagen über einen Bruch mit den dem Raum zugrunde liegenden Ordnungen zu treffen sind. In Anbetracht dessen, dass Tawadas Werk wiederholend vor dem Hintergrund (trans-)kultureller Dimensionen besprochen und dabei fortlaufend Bezug auf Kulturräume, Sprachräume und Schrifträume im weitesten Sinne genommen wird, gewinnt die Annahme Lotmans, dass „[j]eder Text eines Kulturtyps [...] auf derselben Grundstruktur – demselben ‚kulturellen Text‘ – [basiert]“ (Frank 2009:67) an Bedeutung. Es kommt die Frage auf, inwiefern narrative Grenzüberschreitungen bei Tawada einen Bruch mit kulturellen Ordnungsmustern darstellen und inwieweit die von Lotman

⁴⁴ Siehe theoretische Vorüberlegungen zur Grenze. Hier wird erläutert, dass die Figur der Grenze sowohl eine trennende als auch eine verbindende Funktion haben kann.

sogenannten ‚kulturellen Texte‘, d.h. sowohl kulturelle Dimensionen eines deutschen als auch eines japanischen Hintergrundes, ausgelotet oder sogar gesprengt werden. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive scheint dies eine sehr interessante und fruchtbare Frage zu sein, zumal bspw. in *Talisman* die Kurzgeschichte *Das Wörterbuchdorf* sowohl auf Deutsch als auch auf Japanisch erscheint und einen direkten Vergleich narrativer Strukturen ermöglicht. Zum einen scheint dieses Vorgehen und die Beantwortung einer solchen Frage auf eingehenden Sprach- und Kulturkenntnissen des Deutschen und Japanischen seitens des Forschenden zu beruhen, was eindeutig den Rahmen der Möglichkeiten dieser Untersuchung sprengt. Zum anderen ist die Frage aber – und das ist der viel gewichtigere Kritikpunkt – inhärent problematisch, da im Zuge eines narrativen Vergleichs hinsichtlich kultureller Ordnungsbrüche die dem Werk laut Lotman zugrunde liegenden kulturellen Texte fixiert werden müssen. Erst wenn von einer feststehenden kulturellen Ordnung ausgegangen wird, kann diese gestört werden. Mit anderen Worten, solch eine Fragestellung verlangt zwangsläufig ein essentialistisches Kulturverständnis. Insofern scheint es förderlich, nicht nach den kulturellen Konsequenzen inszenierter Grenzüberschreitungen zu fragen, d.h. nicht der Frage nachzugehen, ob die Grenzüberschreitungen bei Tawada unterliegende kulturelle Texte sprengen, sondern stattdessen aus einem erkenntnistheoretischen Blickwinkel zu untersuchen, inwiefern Räume, Grenzen und Grenzüberschreitungen bei der Erfahrung und Erschließung der erlebten Welt der Protagonisten in *Talisman* mitwirken. Dass kulturelle Dimensionen bei diesen Vorgängen mit reflektiert werden, ist evident. Dennoch soll der Fokus nicht auf der potenziellen Dekonstruktion kultureller Texte mittels Elementen wie der Grenzüberschreitung liegen.

Der Handlungsträger

Nun soll nochmal auf den sich im Raum bewegenden Helden zurückgekommen werden, der bei einer erfolgreichen Grenzüberschreitung der semantisch besetzten Teilräume die dem Text zugrunde liegende Ordnung erschüttert und das dynamische Element der Erzähltheorie darstellt. Der Held wird zum Handlungsträger (Lotman 1972:341) der Geschichte, indem eine „Relation der Differenz“ (ebd.) zwischen ihm und dem ihn umgebenden semantischen Feld entsteht, denn

wenn der Held seinem Wesen nach mit seiner Umwelt übereinstimmt oder nicht mit der Fähigkeit ausgestattet ist, sich von ihr abzuheben, so ist eine Entwicklung des Sujets unmöglich. (Lotman 1972:342)

Zum Verhältnis des Helden zur Grenze und umgekehrt äußert sich Lotman (ebd.) wie folgt:

In Beziehung zur Grenze des (semantischen) Sujet-Feldes tritt der Handlungsträger als derjenige auf, der sie überwindet, und die Grenze in Beziehung zu ihm als Hindernis. Deshalb werden alle Arten von Hindernissen im Text in der Regel an dieser Grenze konzentriert sein und strukturell stets ein Teil von ihr bleiben.

Bei sujethaften Texten gelingt es dem Handlungsträger, die Hindernisse und die Grenze zu überwinden und dabei die Ordnung zu erschüttern. Der bewegliche Handlungsträger bringt mit der Grenzüberschreitung zwei „getrennte Sphären miteinander in Berührung“ und macht auf diesem Weg einerseits „die dem jeweiligen Weltbild entsprechend gezogene Grenze sichtbar, während sie die Grenzziehung andererseits in Frage stellt“ (Frank 2012:223). Das Hinwegsetzen des Handlungsträgers über die Raumteilung ist demnach als Herausforderung und Infragestellung der Ordnung zu bewerten (ebd.), wobei insbesondere die Grenzziehung als kulturelle Konstruktion entlarvt wird.

Weitere Figuren des Textes stehen dem Helden lediglich zur Seite. Sie sind unbeweglich und als Teil der Kulisse, die unterschiedliche Funktionen übernehmen kann, sind sie im dargestellten Raum verankert. Im Gegensatz zum Helden fehlt ihnen die Eigenschaft, die Grenze der semantischen Felder zu überschreiten, was Lotman (1972:345) wie folgt zusammenfasst: „Wir haben somit festgestellt, daß [sic] unter den Figuren [...] zwei Gruppen unterschieden werden können: Handlungsträger und Bedingungen und Umstände der Handlung“.

Nach der Grenzüberschreitung des Helden befindet er sich im „Gegenfeld“ (ebd.) und zwei Möglichkeiten, wie sich das Sujet weiterentwickelt, bestehen (vgl. ebd.). Entweder der grenzüberschreitende Handlungsträger geht in dem Gegenfeld auf, wird eins mit dem semantischen Feld und mutiert von einer beweglichen zu einer unbeweglichen Figur. Unter diesen Umständen kommt die Dynamik der Narration zum Stillstand und die Heldenfigur wird Teil der räumlichen Kulisse. Andernfalls geht der Held nicht im Gegenfeld auf und die Dynamik der Narration bleibt bestehen. Das Sujet kommt folglich nicht zum Stillstand und ist nicht abgeschlossen. Die aus Martínez & Scheffel (2012:Pos2858) stammende und zuvor

angeführte Abbildung 2 ist demnach um eine Differenzierung des revolutionären Textes zu ergänzen, der entweder mit dem Stillstand oder der Weiterbewegung der Narration abschließt. Abbildung 3 zeigt schematisch die Sujet-Entwicklung revolutionärer Texte.

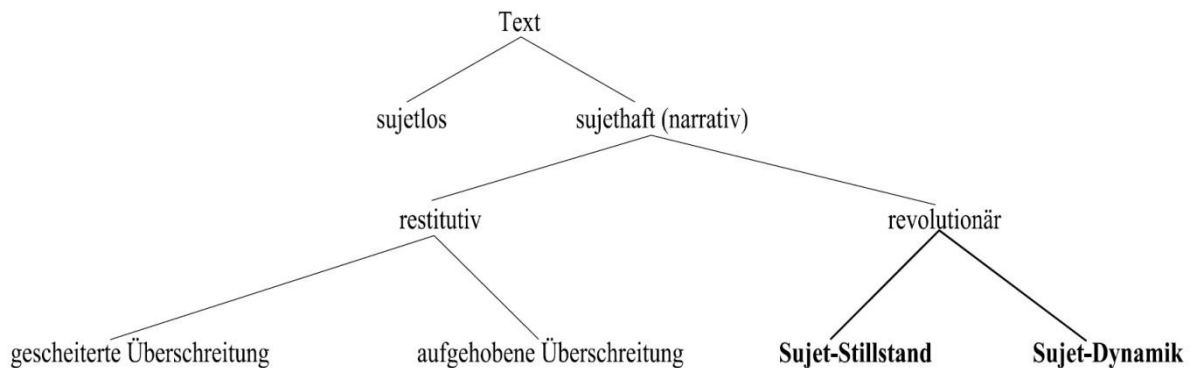


Abbildung 3 - Sujet-Entwicklung revolutionärer Texte

Interessant ist Lotmans (1972:343) Erklärung, dass der Held – und deshalb bezeichnet er ihn primär als ‚Handlungsträger‘ – nicht unbedingt in Form eines Menschen dargestellt wird, sondern auch ein Objekt, wie bspw. ein Schiff sein kann, das Hindernissen wie Unwettern, Strömungen und Winden trotzt und den Ozean als Grenze überkommt. In Hinblick auf die Analyse von *Talisman* ist zunächst zu ermitteln, wer oder was der Handlungsträger ist bzw. die Handlungsträger sind. Der Textaufbau, der im Rahmen der Analyse genauer besprochen wird, spielt in diesem Zusammenhang eine maßgebende Rolle, da festzulegen ist, inwiefern zum einen die globale Struktur des Textes und zum anderen – über Lotmans Ansatz hinaus gehend – kleinere Textbestandteile, wie bspw. einzelne Kurzgeschichten, oder Textepisoden Grundlage der Analyse sind. Denn wie Frank (2009:68) kritisch anmerkt, klammert Lotman die Erscheinung von „Binnengrenzen innerhalb semantischer Felder“ aus und auch das Konzept der Bewegung bleibt lediglich *einem* Handlungsträger vorbehalten. Im Licht aktueller und insbesondere kulturwissenschaftlicher Ansätze erscheint dies jedoch unzulänglich (ebd.). Deshalb geht diese Untersuchung zwar vom Lotman’schen Grundgerüst aus, nimmt sich jedoch die Freiheit, es nicht bloß als Abbild der globalen Textstruktur, sondern auch kleinerer narrativer Bestandteile zu betrachten. Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach sowohl einem als auch nach mehreren sich bewegenden Handlungsträgern der Narration zu beantworten.

Dieser Überblick zu Lotmans erzähltheoretischer Raumsemantik bespricht die drei grundlegenden Elemente, nämlich die binären Teilräume, die Grenze und den

Handlungsträger der Narration, und erläutert die jeweiligen Ausgestaltungstechniken und Wirkungsebenen. Dieser Ansatz soll als Grundlage für eine narrative Analyse von *Talisman* dienen. Wie zuvor bereits angedeutet, ist die Schwäche der Lotman'schen Erzähltheorie ebenso ihre Stärke. Der skizzenhafte Charakter des bislang diskutierten Modells ist insofern problematisch, als es an weiteren elaborierten Analysekatégorien mangelt und grundlegend – wie Martínez & Scheffel (2012:Pos2883) kritisch anbringen – „darf [man] bezweifeln, dass die von Lotman beschriebene Sujet-Raum-Struktur ein notwendiges Merkmal bedeutungshaltiger narrativer Texte darstellt“. Somit ist stark zu bezweifeln, dass jede Erzählung eine narrative Grenzüberschreitung inszeniert und dass jede Normverletzung gleichzeitig eine räumliche Grenzüberschreitung ist. Andererseits ist das Undogmatische und Minimalistische des Ansatzes äußerst attraktiv, da es einen mannigfachen Anwendungsbereich eröffnet. Das Potenzial des großen Anwendungsbereiches nutzend und das Fehlen weiterer Analysekatégorien zur Kenntnis nehmend, erscheint Lotmans Theorie unter Einbezug weiterer Impulse jüngster raumtheoretischer Forschung ein erfolgversprechender Ansatz. Konkret bedeutet dies, dass Lotmans Raummodell Verwendung bei der Untersuchung der globalen Struktur von *Talisman* und hinsichtlich möglicher Binnengrenzen der semantischen Teilräume finden kann, davon ausgehend und darüber hinaus, jedoch weitere Raumkonzepte zur Analyse hinzugezogen werden müssen. Solch ein integrierter Untersuchungsansatz verspricht, die Stärken des Lotman'schen Raummodells zu nutzen und die Schwächen weitestgehend aufzuheben.

3.3.3 Jurij Lotmans Semiosphären-Modell

Eine in gewisser Weise offensichtlich erscheinende Möglichkeit, die Unzulänglichkeiten von Lotmans Sujet-Theorie zu kompensieren, ist die eingehende Kenntnisnahme seiner in den 1980er und 1990er Jahren weiter entwickelten Raumsemiotik, der Frank (2012:218) „den Charakter von Pionierleistung“ zuschreibt, da sie „bereits zwanzig Jahre vor Aufkommen des Schlagwortes spatial turn die damit bezeichnete Neuausrichtung des Forschungsinteresses antizipier[t]“ (ebd.). Ebenso wie für das Sujet-Modell gilt auch für Lotmans Semiosphären-Modell, der Umstand, dass es sich um eine Überlagerung kulturtheoretischer und erzähltheoretischer Modelle handelt. Insofern stellen die Abhandlungen des ‚neuen‘ Lotmans keinen radikalen Bruch mit denen des ‚alten‘ dar, sondern sind viel eher als Weiterentwicklung und partielle Revisionen zu verstehen.

Ähnlich wie die zuvor dargelegte Neukonzeptualisierung des Grenzbegriffs zu Beginn der 1990er Jahre, die sich von der Grenze als scharfe Trennlinie bis hin zu ihr als dynamischer *Grenzbereich* oder *Zone* abzeichnet (vgl. Fludernik 1999:99 in Frank 2012:225), findet auch eine Akzentverschiebung bei Lotman statt. Zusammengefasst kann diese mit dem Ausdruck ‚von Statik zu Dynamik‘ umrissen werden. Im Zuge seiner theoretischen Weiterentwicklung ruft Lotmans das Konzept der ‚Semiosphäre‘ in Anlehnung an Vladimir Vernadskijs ‚Biosphäre‘, die die „Gesamtheit der lebendigen Organismen“ meint (vgl. Frank 2009:69) ins Leben und unterzieht seine Sujet-Theorie einer partiellen Überarbeitung. Unter dem Begriff ‚Semiosphäre‘ (semio = Zeichen; sphäre = Raum; Zeichenraum) versteht Lotman „die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Kultur“ (Lotman in Frank 2009:69). Anhand der Definition fällt bereits auf, dass die Darstellung der Semiosphäre im Gegensatz zum Sujet-Modell gewollt unscharf (vgl. Ruhe 2015:170) wird und weniger rigide narrative Strukturen, wie die der Grenze vorlegt. Ruhe (ebd.) erklärt hierzu, dass die Semiosphäre „einerseits der konkrete, auch geographische kulturelle Raum, andererseits aber auch der mit den Mitteln der Topologie schwer dingfest zu machende gesamte semiotische Raum einer Kultur“ sei. Insofern ist die Semiosphäre sowohl als konkretes, als auch als abstraktes Konstrukt zu verstehen. Frank (2012:227) identifiziert drei wesentliche Merkmale, wie sich die Semiosphäre von der vorhergehenden Sujet-Theorie unterscheidet.

Erstens – ganz allgemein betrachtet – wendet sich Lotman von der dualistischen Gegenüberstellung zweier Teilräume ab und entwickelt das Konzept der Semiosphäre, die als Zeichenraum und „Superorganismus“ zu verstehen und von Binnengrenzen durchzogen ist, wodurch eine Vielzahl von Sub-Semiosphären konstituiert werden (ebd.). Hiermit räumt Lotman die Möglichkeit der Existenz von Binnengrenzen ein und hebt somit das entsprechende Defizit der Sujet-Theorie auf. Die Semiosphäre zeichnet sich durch eine innere Organisation aus, die dem Nichtorganisierten der äußeren Umgebung gegenübersteht (ebd.).

Zweitens geht Lotman davon aus, dass die innere Organisation der (Sub-)Semiosphäre(n) von einem „graduellen Gefälle zwischen Kern und Peripherie“ (ebd.) gekennzeichnet ist. Zwischen Zentrum und Rand befinden sich diverse „Übergangsstufen der Organisation“ (ebd.) und „[j]e größer die Entfernung zum Kern, desto geringer der Einfluss der institutionellen Macht, die vom Zentrum aus die Ordnung sichert“ (ebd.).

Drittens geht mit dem Semiosphären-Modell die Neukonzeptualisierung des Grenzbegriffs einher. Lotman hebt nicht mehr den separierenden Charakter der Grenze hervor (Frank 2012:226) und modelliert stattdessen die Semiosphäre mit einer durchlässigen Außengrenze, die zudem als Übersetzerfilter fungiert, wie Lotman erläutert:

Ähnlich wie in der Mathematik eine Grenze eine Menge von Punkten genannt wird, die gleichzeitig sowohl zum Außen- als auch zum Innenraum gehören, ist die semiotische Grenze eine Summe von zweisprachigen Übersetzer->Filtern<, bei deren Passieren der Text in eine andere Sprache (oder andere Sprachen) übersetzt wird, die sich *außerhalb* der gegebenen Semiosphäre befindet. (Lotman in Frank 2012:226; Hervorh. im Original)

Einhergehend mit der Einführung eines zonalen Grenzkonzepts (Frank 2012:228) ist die sich wandelnde „Bedeutungssprache“ (Frank 2012:227) Lotmans. Während er sich im Rahmen des Sujet-Konzepts in erster Linie abstrakter mathematischer Bedeutungszusammenhänge und Beschreibungen bedient, verlagert sich seine Revision auf „konkretes historisches Anschauungsmaterial“ (Frank 2012:228). Kontinuierlich nimmt Lotman Bezug auf das Beispiel von Imperien und die sie umfassende Grenze, an der sich bedeutsame Prozesse ereignen. So erklärt er, dass die großen Reiche ihre Außengrenzen, d.h. die Peripherien der Imperien, mit ‚Nomadenstämmen‘ oder ‚Barbaren‘ besiedelten, um die Sicherheit der Grenze zu gewährleisten (Lotman in ebd.). Lotmans Interesse gilt besonders diesen die Grenze besiedelnden Gruppen, da sie „Zonen kultureller Zweisprachigkeit [bilden], die semiotische Kontakte zwischen den beiden Welten ermöglichen“ (ebd.). Anhand dieses Beispiels verdeutlicht er die Funktionen und Eigenschaften der Außengrenze der Semiosphäre, die im Folgenden kurz umrissen werden.

Die Peripherie stellt einen „diffusen Übergangsraum“ (Frank 2012:229) mit doppelter Funktion dar, indem sowohl Prozesse der Trennung als auch der Verbindung gleichermaßen stattfinden. Einerseits nimmt die Peripherie die Demarkierung des Eigenen (innen) und des Fremden (außen) vor, andererseits ermöglicht sie einigen Elementen das Passieren von dem einen in den anderen Raum (ebd.). Insbesondere letztere Eigenschaft ist nennenswert, da sie im Kontext von Tawadas literarischem Schreiben durchaus relevant erscheint, bedenkt man, dass sie aus zwei ausgesprochen unterschiedlichen Sprach- und Schrifträumen heraus schreibt und diese immer wieder – wie der Forschungsüberblick zeigt – in ein produktives Wechselspiel miteinander bringt. Lotman (in ebd.) beschreibt die Funktion der Peripherie als Übersetzungsmechanismus, als

die Filtration der äußeren Mitteilungen und ihre Übersetzung in die eigene Sprache, ebenso wie auch die Umwandlung äußerer Nicht-Mitteilungen in Mitteilungen, d.h. die Semiotisierung des von außen Hineindringenden und dessen Verwandlung in Information.

Interessant ist zudem der Begriff der Verwandlung, den Lotman im Rahmen der Informationsübertragung und –übersetzung verwendet. Meines Erachtens stellt sich hier – und das besonders in Hinblick auf Tawadas Übersetzungsphänomene – die Frage, inwiefern Informationen beim Übergang von einem Raum in einen anderen Raum ‚verwandelt‘ werden und was das für den semantischen Inhalt der Informationen bedeutet. Ganz im Sinne des symbolischen Charakters des Semiosphären-Modells kann ‚Raum‘ in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von Bedeutungen haben; es kann sich um Kulturräume, Sprachräume, Schrifträume, Wissensräume, Lebensräume handeln – die Liste lässt sich beliebig weit, abstrakt als auch konkret, fortsetzen –, zwischen denen eine Form des Austausches stattfindet. Der Ort der Peripherie, d.h. der Grenze, wird zum Ort des Austausches und des Zwischens, in dem je nach Stoßrichtung des Informationsflusses ein Übersetzungsprozess stattfindet.

Die an und in der Peripherie entstehenden Mischformen verfügen über das Potenzial, mit den Normen des Kerns / dem Zentrums der Semiosphäre in Konflikt zu geraten (ebd.), was Lotman mit der Existenz zwei einander entgegengesetzter Kräfte physikalischen Ursprungs innerhalb der Semiosphäre, nämlich der Zentrifugalkraft und der Zentripetalkraft erklärt (Frank 2012:230). Während die nach innen, Richtung Kern wirkende Zentripetalkraft „Vereinheitlichung und Zentralisierung“ (ebd.) im essentialistischen Sinne beabsichtigt, wirkt die nach außen, Richtung Peripherie wirkende Zentrifugalkraft „diversifizieren[d]“ und „dezentralisieren[d]“, was im Wortlaut Bachtins ein Nebeneinandertreten von Dynamik und Statik bewirkt (ebd.). Abbildung 4 zeigt einen schematischen Darstellungsversuch der Semiosphäre mit exemplarischer Einzeichnung der antagonistischen Kräfte. Die Skizzierung der Peripherie soll bewusst die Semi-Permeabilität darstellen und das Verhältnis zwischen Zentrum und Rand wird mit Hilfe der Intensität des Farbverlaufes als graduelles Gefälle modelliert.

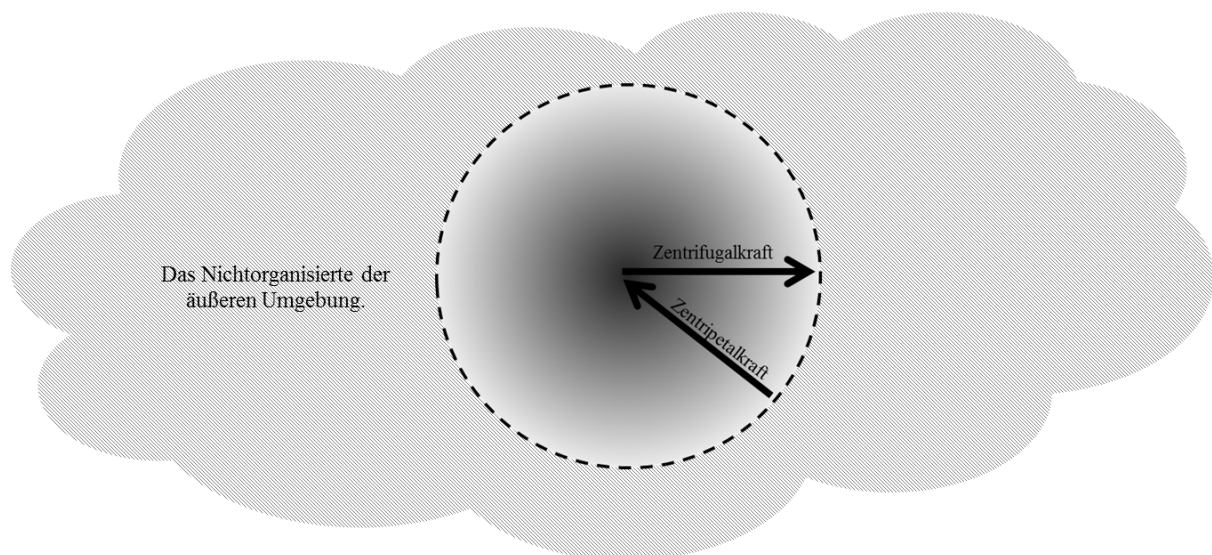


Abbildung 4 - Versuch einer schematischen Darstellung der Semiosphäre

Wie im Vergleich zu Lotmans Sujet-Modell deutlich wird, hebt die Semiosphäre deutlich das Element der Dynamik und der Bewegung hervor. Während es dem Handlungsträger des Sujet-Modells als einziges Element der Narration möglich ist, Bewegungen zu vollziehen, ist der Grundgedanke der Semiosphäre ein dynamischer. Christa Ebert (2002:66 in ebd.) formuliert Lotmans theoretische Weiterentwicklung äußerst treffend als die „Verlagerung des Interesses von der Struktur auf die Bewegung, von der Statik auf die Dynamik“. Lotman geht es nach der Revision um eine kontinuierliche Weiterentwicklung und Evolution des semiotischen Raumes und nicht mehr in erster Linie um die „Wirkungsmächtigkeit kultureller Texte“ (Frank 2012:230), die der dargestellten Wirklichkeit narrativer Texte zugrunde liegen.

3.3.1 Grenz- und Raumfragen

Auf der Grundlage der zuvor dargelegten Überlegungen zur Topologie und insbesondere der Topographie, zu der das erzähltheoretische Sujet- und das Semiosphären-Modell Lotmans zählen, ist nun spezifisch nach der Anwendungsmöglichkeit, die zuvor gelegentlich bereits aufgegriffen wurde, für die Textanalyse von *Talisman* zu fragen. Selbstverständlich können insbesondere erzähltheoretische Modelle nicht ohne weiteres ihrem jeweiligen Untersuchungsobjekt übergestülpt werden, mit dem Ziel, eine authentische Deckungsgleichheit zwischen Text und Modell vorzufinden. Es ist offensichtlich, dass gewisse Modellaspekte relevanter als andere hinsichtlich der Untersuchung eines Textes sein können und dass weitere sogar unzutreffend sind. Anders formuliert versprechen manche Modellelemente

neue Erkenntnisse und einen produktiven und innovativen Umgang mit dem zu analysierenden Text, während weitere Instrumentarien nur schwer mit dem Text zu vereinbaren sind. Diesen Umstand zu Kenntnis nehmend wird im Folgenden eine Integration des Lotman'schen Sujet-Modells und des Semiosphären-Modells vorgeschlagen, die in Hinblick auf die Analyse von *Talisman* am geeignetsten erscheint. Dass solch eine Zusammenfügung der beiden Modelle durchaus ausführbar ist, liegt nicht zuletzt daran, dass Lotmans Modelle in sich offen sind und dass „deren korrigierende Modifikation ganz im Sinne des Urhebers ist“ (Frank 2012:231). Besonders Lotmans Erweiterung des Grenzbegriffs, der nun kontinuierliche Transformation, Modifikation und Evolution voraussetzt, deutet bereits in sich die Offenheit des Modells an. Inwiefern eine Kombination der beiden Modelle einen erkenntnisreichen Blick auf *Talisman* ermöglicht, wird im Folgenden erprobt.

Lotmans Sujet-Modell, das in erster Linie auf klaren Strukturen basiert und fundamental statischen Charakter hat, kommt das Verdienst zu, einen Referenzrahmen für die Analyse der globalen Struktur narrativer Texte (Martínez & Scheffel 2012:Pos2815) darzustellen. Eine frappierende Unzulänglichkeit scheint im Licht aktueller kulturtheoretischer Debatten jedoch die Konzeptualisierung der Grenze als statische Trennlinie zu sein, die eindeutig zwei semantisch besetzte Teilräume voneinander abtrennt. Spätestens seit dem *spatial turn* werden Raumphänomene wie die Grenze nicht mehr als statische Erscheinungen, sondern als in sich stark ambivalente, dynamische und produktive Elemente verstanden, die sich in Form von *Grenzlücken*, Schwellen, Übergangszonen oder äquivalenten räumlichen Ausdehnungen manifestieren. Der Grenze ist demnach weitaus mehr Bedeutung als nur ihre statische Existenz und das Potenzial überschritten zu werden – wie bei dem jungen Lotman –, zuzuschreiben. Der Mangel an differenzierten Überlegungen zu den Eigenheiten, Erscheinungsformen und der Produktivität der Grenze an sich – nicht zu den Konsequenzen einer Grenzüberschreitung des Helden – ist bei Lotmans Sujet-Theorie nicht zu übersehen.

Diesem Desiderat steht Lotmans Semiosphäre gegenüber, die über einen elaborierten, dynamischen und produktiven Grenzbegriff verfügt. Demnach bietet es sich förmlich an, die Grenze als Übersetzungsfiler im Sinne der Semiosphäre in die Sujet-Theorie mit aufzunehmen. Dem Handlungsträger wird somit nicht nur die Möglichkeit geboten, eine demarkierende Grenzlinie zu überschreiten, sondern sich in einem Grenzbereich aufzuhalten, innerhalb dessen transformative Vorgänge stattfinden. Die Grenzüberschreitung des

Handlungsträgers von einem Teilraum in den anderen kann nun als gradueller Prozess verstanden werden, in dessen Rahmen sich eine Vielzahl von Übersetzungsprozessen auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen abspielen, was gleichsam Weigels und Holdenrieds Forderung nach Interpretationskategorien wie „Übersetzungen, Transfers, [...] Metamorphosen und Konversionen“ bei der Besprechung von Tawadas Werk nachkommt (Weigel in Holdenried 2012:1717). Bei Tawada ist in diesem Zusammenhang auf den sprachlichen Übersetzungsprozess zwischen dem Deutschen und Japanischen als auch auf den symbolischen und metaphorischen Übersetzungsprozess zwischen diversen erzählten Räumen einzugehen. Letzterer zeichnet sich durch semantische Besetzungen wie bspw. ‚wirkliche‘ und ‚unwirkliche‘ Räume in der Erzählung aus und bietet Einblick in die narrative Welterzeugung und der damit zu verhandelnden Wertesysteme (vgl. Neumann 2015:96).

Die Zusammenfügung der beiden Grenzbegriffe Lotmans ermöglicht die Analyse der globalen Textstruktur unter der Voraussetzung eines ausgesprochen dynamisch agierenden Handlungsträgers. Darüber hinaus bietet das Semiosphären-Modell einen Referenzrahmen zur Analyse möglicher textimmanenter Binnengrenzen, deren potenzielle Existenz das Sujet-Modell nicht berücksichtigt. Zudem erlaubt dieser integrierte Ansatz das Erfassen von potenziellen Machtstrukturen, die zwischen dem Semiosphärenkern (einem essentialistischen Grundgedanken) und dem semiotischen Grenzraum (Mischformen desselben) wirken. Zu fragen ist, wie Kern und Peripherie literarisiert und inwiefern sie einem Aushandlungsprozess unterzogen werden. Daran anknüpfend ist zu ermitteln, ob und wenn ja wie die einander entgegenwirkenden Zentrifugal- und Zentripetalkräfte, die in ihrer gleichzeitigen Existenz die Voraussetzung des Aushandlungsprozesses sind, und speziell die damit einhergehende transformative Informationsübertragung am peripheren Grenzraum narrativ inszeniert werden.

4. Grenz- und Raumkonstellationen am Beispiel von *Talisman* (1996)

4.1 Zum Text

Yoko Tawadas *Talisman* erschien vor 20 Jahren als der siebte Text ihres deutschsprachigen Werkes. Mittlerweile liegt *Talisman* bereits in der im Jahr 2015 publizierten 8. Auflage⁴⁵ vor, was für den Erfolg und die Beliebtheit des Textes bei ihren Lesern spricht. *Talisman* ist eine auf 143 Seiten erscheinende Sammlung von 16 Kurzgeschichten, die auf eigentümliche Weise alleinstehende, in sich geschlossene Erzählungen darstellen und dennoch unterschiedlich miteinander in Verbindung gebracht werden, sei es thematisch, durch den wiederholten Gebrauch von erzählungsübergreifenden Motiven oder der Erzählerstimme.

Die auf dem Buchumschlag abgedruckten Pressestimmen bestätigen die Wirkungsmacht des Textes, die bspw. Wim Wenders dazu veranlasst, zu behaupten, dass er sich auf das freue, „was [er] bald durch dieses Buch, anders werde sehen können“. Diese Äußerung deutet das subversive Potenzial von *Talisman* an, das Wenders jedoch positiv und befreiend konnotiert und in der Manifestierung eines veränderten Weltverständnisses bestätigt sieht. Dem naiven Blick von Tawadas Erzählerstimmen liegt die Verweigerung zugrunde, bestehende Zeichensysteme zu adaptieren und sich ihrer Gewalt zu ergeben. So meint Wenders ergänzend: „Es ist ein Buch aus dem Niemandsland, da wo kein Wort und kein Name und kein Zeichen etwas mehr bedeuten, sondern wo alles in Frage gestellt ist und wo nur das Empfinden, das Erfahren, das Sprechen selbst zählen“ (vgl. Buchumschlag der 7. Auflage). Narrativ betrachtet statuiert Tawada somit einen Erzählraum, in dem andere Gesetze als die der physikalisch auslegbaren Welt herrschen. Es handelt sich um eine Welt bzw. um einen Raum des Zwischen: „Zwischen den Worten, zwischen den Menschen, zwischen den Kulturen. Literarische Essays [...] über Zwischenzustände und Verwandlungen“ (vgl. ebd.).

Eben dieser Räumlichkeit des Zwischen in *Talisman* sucht die im Weiteren folgende Analyse nachzugehen. Bevor jedoch die zuvor konstatierten Analysekategorien der Grenze und des Raumes und insbesondere die der Lotman'schen Sujet- und Semiosphären-Modelle bei der Frage nach Grenz- und Raumkonstellationen in *Talisman* zur Anwendung kommen, muss

⁴⁵ Seit Mai 2016 liegt sogar eine Kindle Edition von *Talisman* vor.

Diese Arbeit bezieht sich im weiteren Verlauf jedoch ausschließlich auf folgende Ausgabe: Tawada, Yoko (1996): *Talisman*. 7. Auflage (2011) Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke. Im Folgenden in Klammern mit dem Sigle T und Angabe der entsprechenden Seitenzahl zitiert.

geklärt werden, welche Erzählperspektive *zwischen* der erzählten Welt und dem Leser vermittelt.

4.2 Erzählinstanz

Ein erzähltheoretischer Aspekt, der für die Untersuchung der räumlichen Dimensionen von *Talisman* von Bedeutung ist, ist die Erzählperspektive, die danach fragt, aus welcher Sicht erzählt wird und wer erzählt. Einige Untersuchungen weisen darauf hin, dass die Analyse der Räumlichkeit literarischer Texte eng mit der Erzählperspektive verbunden ist und erklären, dass die Unterscheidung zwischen einer externen Erzählinstanz und einer intern wahrnehmenden Figur zentrale Bedeutung haben (vgl. Nünning 2009:45; Neumann 2015:99). Grund dafür sei der Umstand, dass externe, also auktoriale Erzählinstanzen „zumeist aus einer statischen Wahrnehmungs- bzw. Zentralposition erfolgen und panoramische Übersicht gewähren“, während die Wahrnehmung interner Erzähler subjektiv gefärbt sei (vgl. Neumann ebd.). Mit Martínez & Scheffel (2012:Pos1133) beutet dies, dass die Darstellung eines Geschehens aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfolgen und „mehr oder weniger eng an die besondere, mehr oder weniger eingeschränkte Wahrnehmung einer erlebenden Figur (oder Figurengruppe) gekoppelt sein“ kann. Zu fragen ist demnach, aus welcher Erzählperspektive in *Talisman* erzählt wird und welche Konsequenzen dies für die erzählte Welt hat.

Von der Muttersprache zur Sprachmutter, die erste Kurzgeschichte von *Talisman*, beginnt mit folgendem Satz: „In meinem ersten Jahr in Deutschland schlief ich täglich über neun Stunden, um mich von den vielen Eindrücken zu erholen, jeder normale Büroalltag war für mich eine Kette rätselhafter Szenen“ (T9). Die Personalpronomen ‚mein‘, ‚ich‘ und ‚mich‘ zeigen, dass es sich um eine Ich-Erzählung handelt. Offensichtlich berichtet der Ich-Erzähler über seine subjektiven Alltagserfahrungen in Deutschland, die ihm in gewisser Weise *normal*, aber ebenso *rätselhaft* vorkommen (T9). Der Ich-Erzähler wird dem Leser mit diesem einleitenden Satz als Figur präsentiert, die sich zwischen dem *Normalen* und dem *Rätselhaften* des (Büro-)Alltags in Deutschland hin und her bewegt und diese subjektive Erfahrung im weiteren Verlauf reflektiert. Der Ich-Erzähler ist demnach Teil der erzählten Welt und es handelt sich bei *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* um eine „Erzählung, in [der] der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist“ (Martínez & Scheffel 2012:Pos1461). Erzählt wird folglich aus der Perspektive eines homodiegetischen Erzählers, der ebenso die erlebende Hauptfigur, d.h. ein autodiegetischer Erzähler ist. Nach

dem Schema Susan Sniader Landers (vgl. ebd.:Pos1480) ist die Hauptfigur in der Kurzgeschichte *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* maximal am Geschehen beteiligt, was die Subjektivität des Erlebten und somit auch der räumlichen Wahrnehmung steigert.

Da es sich bei *Talisman* um eine Kurzgeschichtensammlung handelt, kommt die Frage auf, ob jede Erzählung aus der Perspektive eines homodiegetischen Erzählers und insbesondere von demselben Erzähler getätigt wird. Während die homodiegetische Erzählperspektive bis auf das *Buch im Buch* mit der Kurzgeschichte *Das Wörterbuchdorf* zutrifft⁴⁶, sind keine eindeutigen Hinweise im Text hinsichtlich der Frage nach einem gleichbleibenden Erzähler zu finden. Im Gegenteil; über den oder die Erzähler der einzelnen Kurzgeschichten erfährt der Leser nicht viel. Gelegentlich werden Bruchteile von Informationen über den / die Erzähler lediglich durch den Kontext der Erzählung preisgegeben, doch die Identität bleibt ebenso wie die beiden Adjektive des einleitenden Satzes von *Talisman* statuieren, in gewisser Weise normal wie auch rätselhaft. Normal, da die Subjektivität der Perspektive zur Identifikation einlädt, und rätselhaft, da der / die Erzähler viel mehr ein wahrnehmendes Phantom als eine greifbare Figur zu sein scheint. So gestaltet sich bspw. die Frage nach dem Geschlecht des / der Erzähler(s) problematisch. Das ‚Ich‘ offenbart sich weder als Mann noch als Frau. Lediglich in der Geschichte *Die Mineralogie der Liebe* offenbart sich der Ich-Erzähler als „kluges“, „dreizehnjähriges“ Mädchen (T85). Im sofortigen Anschluss an diese Information, wird das Geschlecht jedoch relativiert: „Ich wollte dann kein Mädchen mehr sein. Natürlich wollte ich kein Junge werden“ (ebd.). Bei der jungen Ich-Erzählerin entsteht der Wunsch nach Geschlechtslosigkeit und der Fokus des Lesers wird von der sexuellen Identität auf die rudimentäre Form der Menschengestalt und des asexuellen Körpers gelenkt. Die Gestalt des erzählenden und erlebenden Körpers tritt in den Vordergrund und die identifikatorische Kategorie des Geschlechts wird verabschiedet. Das Zusammenspiel der Tatsachen, dass es sich bei der Autorin um eine Frau mit einem transnationalen autobiografischen Hintergrund handelt, und dass die Erzählungen von *Talisman* aus der Perspektive eines Ich-Erzählers getätigt werden, der von seinen deutsch und japanisch geprägten kulturellen Erfahrungen berichtet, lässt vermuten, dass es sich um weibliche – Yoko Tawada ähnliche – Protagonistinnen handelt. Doch auf ebendiese Schlussfolgerung

⁴⁶ *Das Wörterbuchdorf* übernimmt als Grenzkapitel von *Talisman* eine besondere Funktion hinsichtlich der globalen Narrationsstruktur, wie die folgende Analyse zeigt. Insofern hebt die veränderte Erzählperspektive (auktorialer Erzähler) *Das Wörterbuchdorf* im Unterschied zu den anderen Erzählungen in *Talisman* hervor, was zudem der visuellen Gestaltung des Bandes entspricht.

weist bereits der vorrangigene Forschungsüberblick kritisch hin, der mit Bezug auf Tawada (2008) und Holdenried (2012:172) erklärt, dass ihre Texte zwar autobiografischen Charakter haben, dennoch keine real erlebten Ereignisse sondern viel eher ein sich selbst erprobendes Schreiben darstellen. Auf die Frage, ob ihr die einerseits scheinbare und andererseits – wie im obengenannten Beispiel – explizit gewollte Geschlechtslosigkeit ihrer Protagonisten wichtig ist und warum, antwortet Tawada wie folgt:

Die Hauptfigur meiner Texte empfindet sich weder als Frau noch als Mann. Sie leidet nicht darunter und sie wird nie krank. Für sie ist es wichtig, empfänglich zu sein, auch durchlässig und lustvoll, unermüdlich neugierig. Sie versteht nicht, wozu ein Mensch eine sexuelle Identität braucht. (Tawada 2016:265)

Diese Antwort bestätigt die Phantomhaftigkeit des universellen Ich-Erzählers⁴⁷, der anstelle konkreter körperlicher Attribute wie männlich, weiblich, blond-, braun- oder schwarzhaarig, blau- oder braunäugig, über wahrnehmende und sinnliche Attribute verfügt. Die zuvor gestellte Frage, ob jede Kurzgeschichte von einem anderen oder demselben Ich-Erzähler erzählt wird, ist folglich mit ja und nein zu beantworten. Ja, insofern als die Gesamtheit von Tawadas Hauptfiguren – ihrer Poetologie entsprechend – über bestimmte universelle Attribute verfügt und nein, da diese Attribute die kontinuierliche Transformation des Protagonisten als Reaktion auf den jeweiligen dargestellten Kontext herbeiführen.

Eigenschaften wie Empfänglichkeit und Durchlässigkeit sprechen für den interaktiven Umgang des Ich-Erzählers mit seiner Umwelt. Die visuelle Erscheinung hingegen ist vollkommen unwichtig. Ausgestattet mit diesen Attributen, taucht der Ich-Erzähler förmlich in die subjektive Wahrnehmung seiner Umwelt und in die Apperzeption seiner Erfahrungen und Sinne ein und tritt in einen „lustvoll[en], unermüdlich neugierig[en]“ (ebd.) Dialog mit demselben. Die Kontaktzone des wahrnehmenden Ichs mit seiner Umwelt gleicht einer permeablen Membran, deren Erhalt die kontinuierliche Neuerkundung und Neuentdeckung der Umwelt ist. Die wechselseitige Beziehung zwischen dem erlebenden Ich und seiner Umwelt erinnert stark an das Semiosphären-Modell. Insofern ist das erzählende Ich aus

⁴⁷ Die folgende Analyse betrachtet die weibliche und männliche Form (die Erzählerin / der Erzähler) als austauschbare Formulierungen, die trotz des grammatikalisch implizierten Geschlechts den oben skizzierten durchlässigen Erzähler meinen. Die weibliche Formulierung ist zudem kohärent mit dem autobiografischen Charakter des Textes und somit intuitiv naheliegend. Da es sich des Weiteren vorwiegend um Überlegungen und Reflektionen handelt, ist es ebenso möglich, von Tawada als durchlässige, lustvolle Erzählerin zu sprechen, ohne dabei anzunehmen, dass sie ihre Lebensgeschichte autobiografisch darlegt. Viel eher ist ihr Erzählen und Schreiben autobiografisch beeinflusst.

Talisman als Semiosphären-ähnliches Gebilde zu erfassen, das in einem kontinuierlichen Austausch mit der äußeren Welt steht und sich durch Abgabe und Aufnahme von Information stets neu gestaltet. Aufgabe der Hauptfigur ist demnach der auf Neugier und Lust basierende Austausch und die Auseinandersetzung mit der Außenwelt, was zwangsläufig zu einer subjektiven Verhandlung von sozialen Zeichensystemen im weitesten Sinne und demnach auch von Wertesystemen führt.

Bereits in diesem Zusammenhang zeigt sich die erste räumliche Konnotation, nämlich die des wahrnehmenden Ichs und seiner topologischen Beziehung zur Umwelt.⁴⁸ In Yoko Tawadas Kurzgeschichtensammlung *Talisman* spielen Grenzen und Räume im weitesten Sinne eine maßgebende Rolle. Der Forschungsüberblick zeigte, dass Tawadas deutsches Werk exzessiv unter dem Aspekt des Grenzgängertums besprochen wird, wobei ersichtlich wurde, dass in diesem Zusammenhang der Existenz räumlicher Strukturen und Konnotationen wenig bis keine Aufmerksamkeit gewidmet wird. Mit Hilfe der im theoretischen Rahmen erörterten Grenz- und Raummodelle soll diesem Desiderat nachgekommen und die narrative Gestaltung von Grenz- und Raumkonstellationen von *Talisman* analysiert werden.

4.3 Globale Grenz- und Raumstruktur

Die wohl offensichtlichste Gestaltung von Grenzen und Räumen hinsichtlich *Talisman* ist die visuelle Markierung derselben, die die globale Textstruktur widerspiegelt. Noch bevor der Leser mit dem eigentlichen Lesen beginnt, kann er dem Inhaltsverzeichnis als auch der farblichen Gestaltung des Textes entnehmen, dass die 16 Kurzgeschichten aus *Talisman*, die jeweils einen individuellen Titel tragen, einer zunächst visuellen Struktur unterliegen. Kurzgeschichte 1 bis 7 und Kurzgeschichte 9 bis 16 werden von dem im Inhaltsverzeichnis und im Fließtext farblich in blau hervorgehobenen „Buch im Buch“ mit dem Titel *Das Wörterbuchdorf* (T65-T82), der 8. Kurzgeschichte, deutlich voneinander getrennt. *Das Wörterbuchdorf* stellt folglich etwa in der Mitte des Bandes einen Einschnitt bzw. eine Grenze dar. Im Umkehrschluss ist zu behaupten, dass die Kurzgeschichten 1 bis 7 und 9 bis 16 wiederum zusammengehörende Texteinheiten, oder anders formuliert, Texträume darstellen. Aus dieser Perspektive ist das „Buch im Buch“ als Grenze und die von ihr demarkierten Textbereiche als Teilräume zu betrachten. Tabelle 1 zeigt mit Nennung der

⁴⁸ Genauer besprochen wird dieser Aspekt im Zusammenhang mit *Körperräumen* in der folgenden Analyse der Grenz- und Raumkonstellationen.

einzelnen Kurzgeschichtentitel die visuelle Strukturierung von *Talisman*, die auf zwei Teilräumen und einer Grenze basiert.

Teilraum 1	Grenze	Teilraum 2
1. Von der Muttersprache zur Sprachmutter 2. Erzähler ohne Seelen 3. Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel 4. Das Fremde aus der Dose 5. »Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht« 6. Talisman 7. Lektüre in einer S-Bahn	8. Buch im Buch: Das Wörterbuchdorf Farbliche Hervorhebung sowohl im Inhaltsverzeichnis als auch im Fließtext.	9. Die Mineralogie der Liebe 10. Notizen auf den Lofoten 11. Im Bauch des Gotthards 12. Sieben Geschichten der sieben Mütter 13. Sonntag – der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe 14. Der Klang der Geister 15. Das Tor des Übersetzers Celan liest Japanisch 16. Über das Holz

Tabelle 1 - Visuelle Struktur von *Talisman* (1996)

Die visuelle Unterteilung des Textes durch eine Grenze in zwei Teilräume erinnert stark an Lotmans erzähltheoretisches Sujet-Modell, das die globale Struktur narrativer Texte zu erfassen sucht und im Wesentlichen auf den drei Elementen, nämlich den zwei Teilräumen, der Grenze und dem sich bewegenden Handlungsträger aufbaut. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, *Talisman* vor diesem Hintergrund zu analysieren und dabei auf die im theoretischen Rahmen besprochenen Ausgestaltungstechniken und Funktionen der drei Elemente einzugehen. Zu fragen ist letztlich, ob die dem Text laut Lotman zugrunde liegende Ordnung in *Talisman* von der Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers erschüttert wird und wenn ja, inwieweit sich diese Erschütterung auswirkt und wie genau sie literarisch inszeniert wird. Es folgt zunächst eine Besprechung der drei fundamentalen Elemente der Sujet-Theorie nach dem zuvor erarbeiteten Muster.

4.3.1 Element 1: Zwei Teilräume

Die zuvor tabellarisch dargestellten visuell markierten Teilräume entspringen Lotman zufolge einem semantischen Feld, nämlich der erzählten Welt. Naheliegender ist demnach, dass die visuelle Strukturierung von *Talisman* mit einer semantischen Strukturierung einhergeht. Zu ermitteln ist, wie die erzählte Welt in *Talisman* zu definieren ist und inwiefern sich die zwei

visuell hervorgehobenen Teilräume durch ihre semantische Besetzung textimmanent voneinander unterscheiden und somit thematisch die visuelle Struktur widerspiegeln.

Der zuvor bereits zitierte einleitende Satz zu *Talisman* gibt die Stoßrichtung der erzählten Welt an. Es handelt sich um eine Welt, die sich zwischen den Attributen *normal* und *rätselhaft* entfaltet (vgl. T9). In ihr erscheint manch ‚Normales‘ rätselhaft und manch ‚Rätselhaftes‘ gewinnt Züge des Normalen, wodurch die Vorzeichen einer zugrunde liegenden Ordnung umgedreht und neu ausgelotet werden. Zusätzlich – so lässt sich ebenfalls dem einleitenden Satz zu *Talisman* entnehmen: „In meinem ersten Jahr in Deutschland schlief ich täglich über neun Stunden, um mich von den vielen Eindrücken zu erholen [...]“ (ebd.) – wird das mit den Attributen *normal* und *rätselhaft* besetzte semantische Feld der erzählten Welt um die Dimension eines Wahrnehmungszustandes erweitert, der sich zwischen dem Wachsein und dem Schlafen auftut. Ebendies reflektiert auch die auf dem Umschlag abgedruckte Pressestimme der taz: „Yoko Tawada beschreibt die Welt so wie sie aussähe, könnte man zugleich träumen und hellwach sein“. Es liegt nahe, dass dieser Zwischenzustand der Wahrnehmung, der im übertragenen Sinne als tranceähnlicher gesteigerter Bewusstseinszustand zu verstehen ist, die Bewertung der Erlebnisse der Hauptfigur als mehr oder minder ‚normal‘ oder ‚rätselhaft‘ beeinflusst, wodurch sich die erzählte Welt zu einer Art narrativen Alternativwelt entwickelt. Das semantische Feld der Narration, aus dem die zwei Teilräume entspringen, ist bei *Talisman* eine Alternativwelt, die in einem Zustand des Zwischen existiert; zwischen Normalität und Rätselhaftigkeit, ein Bewusstseinszustand zwischen wachen und schlafen und einer Vielzahl weiterer Gegensatzpaare⁴⁹, die bereits im Rahmen des Forschungsüberblicks besprochen wurden. Diese Alternativwelt des Zwischen ist wohl mit dem zu vergleichen, was Bay (2010:149) als das „Offene“ in Tawadas deutschsprachigem Werk zusammenfasst.

Ebendiesem semantischen Feld der erzählten Welt entspringen die zwei komplementären Teilräume, die Lotman zufolge in dreifacher Weise narrativ ausgestaltet werden. Zunächst sind die Teilräume (1) topologisch strukturiert, darüber hinaus (2) semantisch besetzt und letztlich (3) topografisch ausgebaut.

Die **topologische** Strukturierung der beiden Teilräume ist primär visuell zu erkennen, nämlich anhand der von Lotman genannten räumlichen Relationen links und rechts, und vor

⁴⁹ Siehe Forschungsüberblick S.12.

und hinter. Teilraum 1 und 2 befinden sich jeweils links und rechts bzw. vor und hinter der ebenso visuell sichtbaren Grenze. Lotman zufolge sind diese topologisch strukturierten Teilräume durch eine **semantische Besetzung** ausgezeichnet, was, wie im Folgenden gezeigt wird, bei Tawada nicht zu verabsolutieren ist. Eine unterschiedliche semantische Besetzung der beiden Teilräume liegt nicht eindeutig vor, da die Teilräume thematisch stark differenziert sind. Die visuell-topologische Struktur des Textes spiegelt sich folglich nicht eindeutig in der semantischen Besetzung der beiden Teilräume wieder, wodurch die von Lotman postulierten kulturellen Leitdifferenzen nicht den beiden Teilräumen zugeordnet werden können. Obwohl die visuell-topologische Struktur des Textes nicht mit eindeutigen semantischen Gegensatzpaaren zu besetzen ist, sind dennoch die Leitdifferenzen der dem Text zugrunde liegenden erzählten Welt ersichtlich, die – wie zuvor bereits erläutert – dem einleitenden Satz zu entnehmen sind. Um nicht in die essentialistischen Kategorien des Eigenen und Fremden zurückzufallen, scheint es sinnvoll, diese zuvor herausgearbeiteten Attribute des Normalen und der Rätselhaftigkeit als (kulturelle) Leitdifferenzen in *Talisman* zu betrachten. Der Vorteil dieser Begrifflichkeiten ist, dass kein wertender Besitzanspruch mit dem Begriff der Normalität (im Gegensatz zum Eigenen) und keine abwertende kulturelle Alterität mit der Rätselhaftigkeit (im Gegensatz zum Fremden) einhergehen. Lotman zufolge manifestiert sich die semantische Besetzung der beiden visuell-topologisch markierten Teilräume, die in *Talisman* nicht eindeutig ersichtlich ist, in der **topografischen Konkretion** der Teilräume. Eine tabellarische Übersicht der geografischen Lokalisierungen der einzelnen Kurzgeschichten innerhalb der beiden Teilräume zeigt, dass zwar keine homogene geografische Lokalisierung vorliegt, dass jedoch trotz starker interner topografischer Differenzierungen, Teilraum 1 primär eine Auseinandersetzung mit Deutschland und Europa ist, während Teilraum 2 sich geografisch kaum noch auf Deutschland, dafür aber öfter auf Tokio und Japan bezieht.

Kurzgeschichte		Geographische Lokalisierung des Teilraum 1
1	Von der Muttersprache zur Sprachmutter	Deutschland
2	Erzähler ohne Seelen	Österreich Deutschland – Hamburg Nepal – Kathmandu England – London
3	Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel	Deutschland - Rothenburg ob der Tauber
4	Das Fremde aus der Dose	Deutschland – Hamburg

5	»Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht«	/ kein konkreter Ort – befasst sich allerdings mit dem Konzept ‚Europa‘ /
6	Talisman	Eine Stadt in Deutschland
7	Lektüre in einer S-Bahn	Tokio

Tabelle 2 - Geografische Lokalisierung Teilraum 1

Kurzgeschichte		Geographische Lokalisierung des Teilraum 2
9	Die Mineralogie der Liebe	/ kein Ort /
10	Notizen auf den Lofoten	Norwegen
11	Im Bauch des Gotthards	Schweiz
12	Sieben Geschichten der sieben Mütter	/ kein Ort /
13	Sonntag – der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe	Japan – Tokio
14	Der Klang der Geister	Japan – Tokio Deutschland - Hamburg
15	Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch	/ kein Ort – befasst sich allerdings mit der Japanischen Übersetzung von Paul Celans Gedichten /
16	Über das Holz	Japan – Ho-Chi-Minh-Stadt & Bangkok

Tabelle 3 - Geografische Lokalisierung Teilraum 2

In Anlehnung an die von Martínez & Scheffel (2012) geforderte Differenzierung zwischen realen und fiktiven Orten, wird deutlich, dass es sich in *Talisman* um real existierende Orte und Räume handelt, die in Form von Toponymen genannt werden. Es werden keine geografisch fiktiv kartierbaren Räume erfunden. Teilraum 1 befasst sich vornehmlich mit Räumen Deutschlands/Europas, während Teilraum 2 den geografischen Schwerpunkt (trotz interner Differenzierungen) nach Japan verlagert. Die genannten Toponyme beider Teilräume werden im Rahmen der chorographischen Konstitution einer unterschiedlich stark detaillierten Ortsbeschreibung unterzogen, wodurch auch die atmosphärische Spezifikation unterschiedlich ausfällt. Während ein Ort nur Hintergrund der Narration sein kann, kann ein anderer als zentrales Thema auftreten.

Aus diesen Erkenntnissen ist zu schließen, dass die ausschließliche Untersuchung der geografischen Räume keinen erkenntnisträchtigen Zugang zu *Talisman* gewährt.⁵⁰ Lotmans Sujet-Modell erweiternd ist nicht nur nach geografischen, sondern auch nach symbolischen

⁵⁰ Lotmans Sujet-Modell erweist sich in diesem Zusammenhang, wie vermutet, als unzulänglich, da es die stark differenzierte Ausgestaltung der beiden visuellen Teilräume nicht fassbar machen kann. Es stehen keine zwei homogen gestalteten Teilräume einander gegenüber. In *Talisman* sind zwar die übergeordneten Teilräume Deutschland – Japan zu erkennen, dennoch befinden sich Elemente des einen im jeweils anderen, wodurch innerhalb der Teilräume eine Vielzahl von Binnengrenzen und somit Heterogenität entsteht.

Räumen auf Metaebenen zu fragen, die im Text ganz im Sinne der topografischen Konkretion ausgestaltet werden, denn wie Tawada auf die Frage nach der Räumlichkeit ihrer Literatur erklärt: „Ich beschreibe nicht etwa einen Raum, der schon existiert. Ich muss jeden Raum mit der Sprache neu gestalten“ (Tawada 2016:268). Es folgt eine Besprechung der visuell unterteilten Teilräume hinsichtlich der Ausgestaltung ihrer sowohl geografischen als auch symbolischen Räume.⁵¹

In **Teilraum 1** befasst sich Tawada primär mit der Begegnung mit Phänomenen des deutschsprachigen bzw. im weiteren Sinne europäischen Raums, wobei starke interne Differenzierungen jedoch nicht zu übersehen sind.

So berichtet *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* von der deutschen Sprache, die als Fremdsprache der japanischsprachigen Erzählerin ein neues Verhältnis des Ichs zu seiner materiellen Umwelt konstituiert: „Das war die deutsche Sprache, die der für mich fremden Beziehung zwischen diesem Bleistift und der Frau zugrunde lag“ (T10). Der Raum Deutschland ist in dieser Kurzgeschichte lediglich eine Voraussetzung für die sprachlichen Erlebnisse der Erzählerin. Bedeutsamer ist die chorographische Konstitution des sich in Deutschland befindenden Büroraums mitsamt seinem verschiedenen Schreibzeug wie Bleistift, Heftklammerentferner und Schreibmaschine, das einen Realismuseffekt zur Folge hat. Der Leser kann sich den physischen Büroraum vorstellen. Atmosphärisch gestimmt wird der Büroraum durch die Metapher des Heftklammerentferners (T15), die es der Erzählerin ermöglicht, in ihrer Fremdsprache Deutsch Signifikator und Signifikant voneinander loszulösen und somit den erlebten Büroraum neu zu konstituieren und zu erleben.

Erzähler ohne Seelen knüpft gewissermaßen an dieses neue, sprachlich konstituierte Verhältnis zur Welt an und reflektiert das Erzählen über solche sprachlich-kulturellen Dimensionen. Dabei stellt Tawada Überlegungen über diverse Erzählräume wie Telefonzellen, Mönchszellen, Gefängniszellen, Tempel, Theater und Völkerkundemuseen an, hinterfragt die Existenz sprachlich-kultureller Originaltexte (T19) und befasst sich mit dem Zuhören und dem Verstehen dieser Erzählungen in den diversen Räumen. Der Fokus liegt folglich nicht auf den geografisch zuordnungsbaaren Räumen und deren Gestaltung, sondern auf den Formen der Erzählräume.

⁵¹ Kurzgeschichte 8, *Das Wörterbuchdorf*, die die visuelle Grenze darstellt, wird im Rahmen der Grenze besprochen.

Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel befasst sich aktiv mit der bildhaften Erscheinung des deutschen Touristenorts und insbesondere seiner Selbstdarstellung für Touristen, aus deren Perspektive die japanische Protagonistin berichtet. Nach der Begegnung des Erzählers mit der deutschen Sprache folgt nun die Selbstdarstellung Deutschlands für Besucher aus anderen Ländern. Ausgesprochen detailgetreu schildert die Ich-Erzählerin die Erscheinung des Stadtbildes. Die Architektur der Häuser (T33), das Stadttor mit dem darüber an die Wand gemalten schwarzen Vogel (T30), Schaufenster mit diversen Brotsorten (T31), Touristenläden, die ‚typisch deutsche‘ Souvenirs verkaufen, die Darstellung des Nussknackers als „DIE typischste deutsche Puppe“ (T38, Hervorh. im Original) und ein Weihnachtsladen, in dem es das ganze Jahr über weihnachtet, da der „Plastikschnee nicht schmilzt“ (T38) fungieren bei der Darstellung dieses Touristenortes als Realismuseffekt und machen mit Hilfe der verwendeten Nomenklatur den Ort bildhaft greifbar. Atmosphärisch gestimmt wird der Touristenort durch das Spiel mit Klischeebildern.

In *Das Fremde aus der Dose* hingegen ist der Erzähler nicht mehr Tourist, sondern neuer Bewohner der Stadt Hamburg. Zusammen mit den dort lebenden Menschen stellt die Stadt einen Zeichenraum dar, den es ähnlich wie ein Schriftsystem zu dechiffrieren gilt. Die atmosphärische Spezifikation besteht in der Verknüpfung rauminterner Zeichen der Stadt Hamburg mit dem Empfinden des Rätselhaften.

»Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht« ist eine Dekonstruktion des Konzepts Europa, das sich, da Europa „eine Meisterin der Kritik“ (T49) sei und „im Ursprung als eine Verlustfigur erfunden wurde“ (T50), selbst auflöst. Europa wird in mehrfacher Hinsicht als personifizierter Raum ausgestaltet: Die Figur Xander, mit der die Protagonistin ins Gespräch tritt, spricht symbolisch als Stellvertreterfigur Europas und Europa wird als Körper und als jeweils männliche und weibliche Theaterfigur dargestellt, deren nationales Selbstverständnis auf diese Weise kritisch betrachtet wird.

Talisman ist eine spielerische Umkehrung der Konzepte normal und rätselhaft. Ein Ohrring, der wohl von der großen Mehrheit der deutschsprachigen Leser als alltägliches und normales Objekt betrachtet wird, wird in *Talisman* von der in Deutschland lebenden Protagonistin als rätselhaftes Objekt identifiziert: „Manchmal dachte ich mir, dass das Metallstück – besonders wenn ich eines in der Form einer Sichel, eines Bogens oder eines Ankers sah – eine Art Talisman sein könnte“ (T53). Ebenso wie bei der ersten Kurzgeschichte fungiert auch hier

der geografische Raum Deutschland lediglich als Kulisse, vor der der ‚normale‘ Ohrring zu einem rätselhaft, mystischen Objekt, zu einem Talisman wird und das Fasten der Nachbarin der Protagonistin als spezifische „Reinigungszeremonie“ (T57) des deutschen Kulturraums zur Entfernung des feindlichen Elements „Chemie“, erklärt wird.

Lektüre in einer S-Bahn stellt einen Bruch mit den Überlegungen des ersten Teilraums zu Europa, Deutschland und damit verbundenen sprachlichen und kulturellen Aspekten dar, weil es eine Erzählung über Menschen in einer S-Bahn in Tokio ist. Während der Fahrt lesen die Fahrgäste in Büchern, wodurch sich um sie herum nicht-physische Räume auftun, in denen sie förmlich zu verschwinden scheinen. Dies ist eine äußerst interessante Entdeckung vor dem Hintergrund, dass die nächste Kurzgeschichte, *Das Wörterbuchdorf*, die visuell hervorgehobene Grenze des Textes darstellt. Welche Funktion dieser semantische Bruch hat, wird im Zusammenhang des dritten Elements des Sujet-Modells, nämlich dem Handlungsträger und dessen potenzieller Grenzüberschreitung, besprochen.

Der Besprechung der Kurzgeschichten des ersten Teilraums ist zu entnehmen, dass das übergeordnete semantische Feld in eine Vielzahl kleiner, sowohl geografischer als auch symbolischer, Räume unterteilt ist. Es bilden sich in ein und demselben Teilraum eine Vielzahl von unterschiedlichen Räumen, die in einen spielerisch-neugierigen Dialog mit der vermeintlich ‚normalen‘ Erlebniswelt der Erzähler treten. Dabei legen sie neue Dimensionen der Wahrnehmung offen und stellen die scheinbare Logik des Normalen infrage. Zunächst wird ergänzend zur Besprechung des ersten Teilraums **Teilraum 2** hinsichtlich der Ausgestaltung seiner sowohl geografischen als auch symbolischen Räume durchleuchtet.

Nach der Kurzgeschichte *Das Wörterbuchdorf*, die visuell hervorgehoben eine Grenze zwischen den beiden Teilräumen darstellt und in Zusammenhang mit dem zweiten Element, nämlich der Grenze besprochen wird, beginnt *Die Mineralogie der Liebe* mit der in einer S-Bahn fahrenden Protagonistin und knüpft damit narrativ an die letzte Erzählung des ersten Teilraums *Lektüre in einer S-Bahn* an. Der geografischen Lokalisierung wird in dieser Kurzgeschichte keine Bedeutung zugemessen. In den Vordergrund drängt sich ein Erinnerungsraum, der sich ähnlich wie in *Lektüre in einer S-Bahn* bei der Protagonistin während des Lesens einer Zeitung auftut. Ihre Kindheitserinnerung handelt von einer französischen Schauspielerin, von der die Protagonistin als Dreizehnjährige ein Fotobuch

besaß.⁵² Zentral ist die Einbettung eines sakralen Raumes in den profanen Alltag des Mädchens innerhalb der erzählten Erinnerung. Der heilige Raum gestaltet sich aus lebendig werdenden Bildern der französischen Schauspielerinnen des Fotobuchs. Ein Raumgefüge entsteht, das zwischen einem sakralen, zu beschützenden Innenraum und dem Außenraum des profanen Alltags unterscheidet.

Notizen auf den Lofoten ist eine Erzählung, die – wie der Titel bereits vorweist – geografisch auf der norwegischen Inselgruppe der Lofoten lokalisiert ist. Vor der chorografischen Konstitution der Fjordlandschaft mitsamt seinen Felsen und dem Meer erscheint diese wohl als die rätselhafteste Erzählung aus dem Band *Talisman*, weil ihr kein offensichtliches Thema zugrunde liegt. In dem einleitenden Satz „Zwischen dem Meer und den steilen Felsen gibt es keinen Platz, auf dem mein Flugzeug landen kann“ (T92) stellt Tawada das Fluide des Wassers und das Statische der Felsen einander gegenüber und schlussfolgert wenig später: „Ich stehe zwischen dem Wasser und den Felsen. Vielleicht ist die Form meines Körpers auch eine Fjordlandschaft“ (ebd.). Eine mögliche Auslegung dieser räumlichen Darstellung ist die Modellartigkeit einer dialektischen Umformung und Transformation eines Körpers, der sich zwischen wirkenden Kräften (seien es Kulturen, Sprachen, Schriftsystemen usw.) befindet: „Das Salzwasser drängt sich in jede Wunde der Felsen hinein“ (ebd.) und weiter: „[D]as Wasser [frisst sich] langsam in das harte Fleisch der Felsen“ (ebd.). Die chorografische Landschaftskonstitution wird zum Sinnbild der Transformation eines Körpers, der sich zwischen räumlich konnotierten Kräften befindet.

Im Bauch des Gotthards fungiert der Gotthardtunnel als ein auf einer Schweizer Karte in der Mitte erscheinender (T97) Innenraum, den die Protagonistin personifiziert, ihm Eigenschaften eines Körper(raum)s zuschreibt und einer Aushandlung zwischen männlich und weiblich unterzieht. Je weiter sie in den Tunnel vordringt, der sich als isolierter Raum manifestiert – „Er sollte etwa 15km lang sein. [...] Es gab keinen einzigen Zwischenausgang. Man konnte überhaupt nicht ausweichen“ (T101) – desto mehr transformiert er sich. Interessant ist das verbindende Element eines Tunnels, das – so wie Felicitas Hoppe schreibt – jedoch auch trügerisch sein kann: „[I]ch mag keine Abkürzungen. Ich mag weder Tunnel noch Bücher darüber, sie betrügen uns um die Wirklichkeit, um den Blick auf den Berg und

⁵² Autobiografisch interpretiert ist naheliegend, dass Tokio als Geburtsort Tawadas auch den geografischen Raum der Erinnerung darstellt. Im Zusammenspiel mit dem fließenden Übergang der S-Bahn, die in *Lektüre in einer S-Bahn* in Tokio angesiedelt ist, wird diese Auslegung bekräftigt.

sein Tal“ (Hoppe 2009:10). Gewissermaßen trifft dies auch auf die Protagonistin zu, die im Innenraum des Gotthards die geografische Orientierung verliert (T99).

Sieben Geschichten der sieben Mütter ist geografisch nicht verortet. Im Gegenteil, die Reflektionen über den Begriff der Mutter erheben sich zu einem metaphysischen Raum. Tawada gestaltet in Anlehnung an die sieben Mütter (Stiefmutter, Gebärmutter, Doktermutter, Perlmutter, Muttermal, Muttererde, Mutterseelenallein) so etwas wie poetische Mutterräume, denen sie bestimmte Eigenschaften und insbesondere das Potenzial des Schaffens und der Produktivität zuschreibt.

Sonntag – der Tag der Ruhe, der Tag der Kühe ist in Tokio angesiedelt, doch auch hier spielt der geografische Hintergrund lediglich eine untergeordnete Rolle. Viel bedeutender ist wie in *Die Mineralogie der Liebe* die Entstehung eines sakralen Raums. Der Tag Sonntag bietet den Rahmen des heiligen Raumes, der „von dem Geschmack von scharfen Gewürzen festgehalten“ (T110) und aktiviert wird. Bei dem heiligen Raum handelt es sich um einen Dialog, eine Art Ferngespräch, mit dem „Klang zahlreicher Glocken“ und „ein Gespräch mit fernen Geistern“ (ebd.).

Der Klang der Geister knüpft thematisch direkt an die vorangehende Kurzgeschichte an. In dieser Erzählung entwirft Tawada einen Raum des Klangs, einen Klangraum, der sich bspw. durch Musik, die Geräuschkulisse einer Stadt wie Tokio oder einem tibetanischen Mönchgesangs auftut. Die geografische Lokalisierung ist ein weiteres Mal nebensächlich. Viel detaillierter ist die sprachliche Ausgestaltung des Klangraums, der zum Ort wird, der sich menschlichen Kategorien des Verstehens entzieht (T115).

Auch in *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* spielt der geografische Ort keine Rolle. Es tut sich ein alternativer Raum, nämlich der des Vorgangs der Übersetzung auf, den Tawada am Beispiel von der japanischen Übersetzung Paul Celans *Sieben Rosen später* exemplifiziert. In diesem Zusammenhang geht sie auf das „Tor“ als Ort der Schwelle, d.h. als Grenzraum, ein, der als Radikal (Hauptbestandteil eines Ideogramms) in sieben Varianten in der japanischen Übersetzung erscheint und zum Sinnbild eines Übersetzungsraums wird. Dabei destilliert sie den semantischen Begriff des Tores als Schwelle und Grenzraum aus den japanischen Ideogrammen für Schwelle, Tor, Zwischenraum, hören, leuchten, auf tun und dunkel heraus. Das sich an der Grenze befinden und das Hinübergehen werden dabei zu

einem performativen Akt, der der Bedeutung des Originaltextes einen neuen Körper verleiht (T138).

Über das Holz bilanziert als letzte Kurzgeschichte aus *Talisman* das Leben der Autorin und ihrer Protagonisten in zwei Sprach-, Schrift- und Kulturräumen. Sie unterzieht Artefakte wie Tannenbäume, Lichterketten und die Gegenstände Bleistift und Computer einer interkulturellen Aushandlung, wodurch sie abwechselnd Bezüge zu Deutschland und Japan herstellt. Die geografischen Orte dienen lediglich als Kulisse, vor der sie die Gegenstände in Szene setzt und ihre Bedeutung und Funktion neu verhandelt. Der Raum des Zwischen, der sich auch in diesem Vorgang der Aushandlung auftut, zeigt, dass den Objekten⁵³ keine intrinsische Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kulturraum eingeschrieben ist, sondern dass sie alle in ihrer einzigartigen Besonderheit diesem Raum des Zwischen, einem Art magischen Raum, angehören. Die Metapher des Bleistifts knüpft an die erste Erzählung *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* an und rundet das semantische Feld ab, das sich zwischen Normalität und Rätselhaftigkeit auftut und als Raum identifiziert wird, in dem kulturelle Texte, menschliche Kategorien des Verstehens, Eindeutigkeit und unwiderrufliche Wahrheit außer Kraft gesetzt werden.

Jede Kurzgeschichte der beiden Teilräume verfügt an sich über geografische und/oder symbolische Räume, die unterschiedlich chorografisch konstituiert und somit verschieden atmosphärisch gestimmt werden. Dem stark poetischen Charakter zufolge ist es unzureichend, lediglich die geografischen Räume in *Talisman* in den Blick zu nehmen. Bedeutsamer ist vor deren Hintergrund die Produktion vielschichtiger symbolischer Räume, wie der Überblick der beiden Teilräume zeigt. An die Stelle geografischer Räume treten in *Talisman* symbolische und metaphysische Räume, die Tawada ganz im Sinne ihres eigentümlichen Sprachgestus‘ ausgestaltet und konkretisiert. Insofern bietet die vom Sujet-Modell ausgehende Analyse geografischer Räume lediglich einen limitierten Zugang zum Text und der narrativen Gestaltung der Räumlichkeit. Zentraler sind die von Tawada sprachlich entdeckten, entworfenen und mit physischen Eigenschaften ausgestalteten Räume.

⁵³ Michael Niehaus (2010:33) beschreibt interkulturelle Dinge als Objekte, die eine interkulturelle Begegnung ermöglichen. Dabei unterscheidet er zwischen Artefakten und Medien (Bilder, Töne, Erzählungen). In *Talisman* instrumentalisiert Tawada Objekte wie Heftklammerentferner, Schreibmaschine, Bretzeln, Puppen, Bilder, Tannenbäume, Lichterketten und eine Vielzahl weiterer Objekte als interkulturelle Dinge, die sie einer kulturellen Aushandlung unterzieht. Dabei zeigt sie auf, dass diese Objekte keine feste kulturelle Verortung haben und im jeweils kulturell geprägten Licht anders erscheinen. Siehe hierzu Tawada (2016:265).

Ihnen liegt häufig ein subversives oder produktives, schaffendes Element zugrunde, das sie zur Erschließung der sie umgebenden Welt instrumentalisiert, wie die Metapher des Sternbildes zeigt: „Ich weiß zwar nicht, wie das ehemalige Sternbild aussah, aber ich kann in diesem Netz selbst Linien ziehen und neue Sternbilder zeichnen“ (T119). Ihr produktives und dynamisches Raumkonzept ermöglicht den Zugang zu sprachlich determinierten Bedeutungsebenen von Kulturen und zeigt Zwischenräume auf, in denen menschliche Kategorien des Verstehens außer Kraft gesetzt werden und andere nicht-physikalische Gesetze herrschen. Dies zeigt exemplarisch die Reflektion über Klangräume, die in *Der Klang der Geister* gleichermaßen einen Zwischenraum aufzeigen:

In ihrem Klang verlieren die Begriffe des Glücks und des Unglücks ihre Bedeutungen. Ein Gefühl, das unauflösbar gemischt und widersprüchlich ist, ein Gefühl, das den vermenschlichten Kategorien wie etwa Liebe oder Hass entflieht. (T115)

4.3.2 Element 2: Grenze

Lotman zufolge ist das zweite Element seiner Sujet-Theorie die zwischen den Teilräumen angesiedelte Grenze, die von einem beweglichen Helden überschritten und wodurch die zugrunde liegende Ordnung des Textes erschüttert werden kann. Wie im theoretischen Rahmen dargelegt, soll anstelle der statischen Grenzauffassung des jungen Lotmans, das Semiosphären-Modell des neuen Lotmans zur Erschließung des Grenzraums in *Talisman* behilflich sein.

Topologisch-visuell wird die Grenze in *Talisman* anhand der farblich hervorgehobenen Kurzgeschichte *Das Wörterbuchdorf*⁵⁴, die sich etwa in der Mitte des Bandes befindet und als „Buch im Buch“ (T65) betitelt wird, dargestellt. Dass diese Kurzgeschichte, trotz Tawadas kritischer Haltung gegenüber der Grenze als Metapher, die Funktion der Grenze im Lotman'schen Sinne nachkommt, legt folgende Erklärung Tawadas nahe:

Ich habe zunehmend ein ungutes Gefühl, wenn ich das Wort ‚Grenze‘ als Metapher benutze. Vor allem möchte ich das, was ich überschreite, falls ich überhaupt etwas überschreite, nicht als Grenze bezeichnen. Denn die Sprachen sind entweder miteinander verbunden (wie Deutsch und Russisch) oder es gibt eine Kluft zwischen zwei Sprachen (wie Deutsch und Japanisch), aber eine Grenze habe ich nie gesehen. Wenn ich jetzt von der Grenze spreche,

⁵⁴ Die deutsche Übersetzung stammt von Peter Pörtner (vgl. T65).

dann meine ich nur noch eine reale Ländergrenze. Dort kann man erschossen werden. Was dort passiert, ist sinnlos und brutal, aber leider nicht auszublenden. Daher habe ich keine Lust, das Wort ‚Grenze‘ in einer poetologischen Diskussion zu verwenden. Bei Benjamin ist übrigens der Begriff ‚Schwelle‘ wichtiger als die Grenze. Bei mir vielleicht eher ‚Kluft‘, ‚Felder‘, ‚Ozeane‘, ‚Netz‘, ‚Kanäle‘ oder ‚Wörterbuch‘. (Tawada 2016:265f)

An die Stelle der Grenze als Trennlinie, treten bei Tawada dynamische, aktive, fluide und dreidimensionale, d.h. räumlich ausgebreitete Metaphern, die als Grenzräume fungieren. Das „Buch im Buch“ mit der Erzählung *Das Wörterbuchdorf* stellt in diesem Sinne einen Grenzraum dar, an und in dem sich mehrere Übersetzungsebenen, die einen Dialog diverser Räume initiieren, entfalten. Im Jargon des Semiosphären-Modells handelt es sich dabei um einen Informationsaustausch, bei dem Nicht-Information in Information und umgekehrt verwandelt wird.

Die erste und offensichtlichste Übersetzungsebene ist die der Textoberfläche. Während auf der jeweils linken Seite des Textes die japanische Version der Erzählung abgedruckt ist, erscheint auf der jeweils rechten Seite die deutsche Version. Somit entsteht bereits visuell ein Spiel mit den Leitdifferenzen des Normalen und des Rätselhaften, denn die Mehrzahl der intendierten deutschsprachigen Leser von *Talisman* wird wohl nicht in der Lage sein, die japanischen Ideogramme zu lesen bzw. zu einer sinnträchtigen Einheit zu dechiffrieren, wohingegen die Textoberfläche der deutschen Version ganz ‚normal‘ und verständlich wirkt. Tawada stellt innerhalb des visuellen Grenzraums („Buch im Buch“) zwei Text- und Erzählräume einander gegenüber, die zwar visuell betrachtet unterschiedlicher nicht sein könnten, denen andererseits jedoch die gleiche Geschichte zugrunde liegt, was sie wiederum miteinander verbindet. Diese Gegenüberstellung und gleichsame Vereinigung der beiden Texträume plädiert auf einer allgemeineren Bedeutungsebene dafür, dass mehrere Versionen desselben Textes problemlos nebeneinander existieren können, auch wenn eine (oder mehrere) davon nicht mit den für den Leser ‚normalen‘ Kategorien des Verstehens fassbar sind. Damit destabilisiert Tawada ein mögliches Hierarchiedenken, das dem lateinischen Alphabet Vorrang vor der japanischen Logografie gibt, aber auch allgemeiner betrachtet, einen (kulturellen) Text über andere stellt. Sie stellt die beiden Schrift- und Texträume buchstäblich als auch visuell nebeneinander, wodurch ein unsichtbarer Übersetzungsprozess in Gang gesetzt wird, der einen Dialog der beiden Texträume, also zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen zur Folge hat. Dem Nicht-Verstehen von (sprachlichen oder auch

kulturellen) Texten, d.h. dem Raum des Rätselhaften, wird in diesem Prozess eine wertvolle wie auch produktive Existenzberechtigung zugeschrieben. Zwischen den Schrifträumen eröffnet sich ein magischer Raum, der vor dem Hintergrund des jeweils anderen Texts einen veränderten Blick des Lesers auf den ‚normalen verständlichen‘ Text ermöglicht. Die scheinbare Grenze zwischen dem japanischen und dem deutschen Sprach-, Schrift-, und Textraum löst sich demzufolge auf und befähigt die Kenntnisnahme parallel stehender Texte, wobei das Rätselhafte zum produktiven Antrieb wird. Die statische Gegenüberstellung wird folglich zur Voraussetzung eines dynamischen Übersetzungsprozesses, der dem Vorgang an der durchlässigen Außengrenze der Semiosphäre gleicht und zwischen dem intern Organisierten und dem Nicht-Organisierten der äußeren Umgebung vermittelt.⁵⁵

Die nächste Übersetzungsebene entfaltet sich textimmanent in der deutschsprachigen Version der Kurzgeschichte. Die Erzählung handelt von einem Dorf, das aus den Wörtern eines Wörterbuchs entspringt. Der Erzähler erklärt hierzu:

Alle Ereignisse in diesem Dorf sind keine echten Ereignisse. Denn dieses Dorf ist aus einem Wörterbuch geboren. Deshalb sind hier auch die sonderbarsten Dinge nicht wert, daß [sic] man darüber erstaunt. (T67)

Es handelt sich um die Darstellung einer Welt, die sich zwischen den Attributen ‚echt‘ und ‚unecht‘, zwischen ‚real‘ und ‚unreal‘ entfaltet. Der geschaffene Kontext, d.h. die Entstehung eines Dorfes – und damit einer Gesellschaft – aus einem Wörterbuch, verfremdet den Referenzrahmen des Lesers, indem dessen Bewertungskategorien, die zwischen Normalität und Rätselhaftigkeit differenzieren, keine Gültigkeit mehr haben. Die ‚unwirkliche‘ Welt des Wörterbuchdorfes tritt mitsamt seinen geltenden Gesetzen an die Stelle der ‚wirklichen‘ Welt des Lesers, wodurch das scheinbar Sonderbare der erzählten Welt den Charakter des Sonderbaren und Rätselhaften verliert und eine eigenständige Existenzberechtigung und Gültigkeit erhält. Der Leser wird förmlich in die Alternativwelt des Wörterbuchdorfes und

⁵⁵ Der sich zwischen den Texträumen öffnende magische Raum, der sich in der Kenntnisnahme und Wertschätzung parallel stehender Texte, von Mehrdeutigkeit und Vielfalt entfaltet, ist auch Gegenstand der Besprechung in einem Interview mit Tawada, in dem sie folgendes Beispiel nennt: „Ich habe vor 16 Jahren in Japan den Izumi-Kyoka-Literaturpreis bekommen. Meine deutschen Freunde fragten mich damals: Wer ist Izumi Kyoka? Sie würden mir heute noch dieselbe Frage stellen. In Japan ist es undenkbar, dass jemand Izumi Kyoka nicht kennt. Dieses Jahr habe ich in Deutschland den Kleist-Preis bekommen. Meine japanischen Freunde fragen mich natürlich: Wer ist Kleist? Es liegen nicht etwa eine Grenze, sondern unendlich große Felder, tiefe Täler und hohe Bergen zwischen den Kulturen. Diese Situation ist immer noch besser, als dass alle Menschen auf der Erde die gleichen Autoren kennen und schätzen würden. Man sollte die Vielfalt genießen können und auf den Ehrgeiz verzichten, alles Wichtige zu kennen“ (Tawada 2016:267).

der dort herrschenden Gesetze hineingezogen. Sinnbildlich und auf einer weitaus allgemeineren Ebene betrachtet ist das Wörterbuchdorf als alternativer Gesellschaftsentwurf zu verstehen, dem andere – als dem Leser bekannte – treibende Kräfte zur Entstehung, Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung einer Gesellschaft zugrunde liegen, welche Tawada neu verhandelt.

Ein eingehender Blick auf die narrative Konstruktion der Welt des Wörterbuchdorfes zeigt, dass die fundamentale Antriebskraft der erzählten Welt der Prozess der Übersetzung ist: „Die Wörter, die aus dem Wörterbuch herausstiegen, verwandelten sich in der Reihenfolge ihres Erscheinens in wirkliche Dinge, und so eben entstand dieses Dorf“ (T67). Es handelt sich folglich nicht um die Übersetzung zwischen differenten Sprach- und Schrifträumen (wie auf der zuvor beschriebenen ersten Übersetzungsebene), sondern um die Übersetzung und Transformation des im Wörterbuch geschriebenen Wortes in wirkliche und greifbare Dinge und Vorgänge.

Lotmans Semiosphären-Modell, dem der Vorgang der Übersetzung an der Außengrenze der Semiosphäre inhärent ist, bietet sich demnach als geeignetes Werkzeug zur Untersuchung der Übersetzung und Transformation des geschriebenen Wortes in greifbare Dinge in der topologisch-visuell als Grenze in *Talisman* fungierenden Kurzgeschichte *Das Wörterbuchdorf* an. Ebenso wie die Semiosphäre ist *Das Wörterbuchdorf* eine Art Superorganismus mit Kern und Peripherie, zwischen denen ein graduelles Gefälle vorliegt. Den Kern des Wörterbuchdorfes stellt das Wörterbuch dar, dem das Dorf in der Erzählung entspringt. Das im Zuge der Übersetzung entstehende Dorf bildet das Semiosphären-Innere mitsamt seiner durchlässigen Peripherie.

Im essentialistischen Sinne ist der Kern, d.h. das Wörterbuch, als Originaltext zu betrachten, dem alle weiteren Ereignisse entspringen. Insofern ist das Wörterbuch mitsamt seinen Worten, Erklärungen und unterliegenden Gesetzen, Regeln und Verboten als institutionelle Macht zu verstehen, an der sich alle Darstellungen und Vorgänge des Dorfes orientieren. Das Dorf wird förmlich aus dem Originaltext, also dem Wörterbuch geboren; ein Vorgang, der wenn auch an einer anderen Stelle, nämlich in der Kurzgeschichte *Erzähler ohne Seelen*, und in einem anderen Zusammenhang von der Autorin thematisiert wird: „Es gibt aber Personen, die davon ausgehen, dass jedem Menschen bei der Geburt ein Originaltext gegeben wird. Den Ort, an dem dieser Text aufbewahrt wird, bezeichnen sie als Seele“ (T19f). Allgemein

betrachtet geht es folglich um die Frage nach einem Zentrum, einem Ursprung, einem essentialistischen Kern und dessen vermeintlicher Wirkungsmacht, die Tawada in den Raum stellt. Im Zusammenspiel mit einem weiteren Zitat aus *Das Wörterbuchdorf* ergibt sich eine interessante Konstellation. Tawada schreibt: „Und als das Dorf entstanden war, hatte man bereits vergessen, in welcher Sprache das Wörterbuch verfaßt [sic] gewesen war“ (T67). Der Vorgang des Gebärens, des Zustandekommens und somit des Sich-Verwandeln tritt bei Tawada in den Vordergrund, wobei der einst anzunehmende Ursprung – hier die Sprache des Wörterbuchs – in Vergessenheit gerät. Interessant ist, dass das Wörterbuch als Kern und Zentrum der Entstehung des Dorfes zunächst greifbar ist, d.h. als Umriss und Form konkret bleibt, während der Inhalt der Form, nämlich die Sprache des Wörterbuchs, vergessen und scheinbar unwichtig wird. Erst nach dem Verlust des Inhaltes, zeichnet sich auch die Vergänglichkeit der Form des Zentrums ab:

Nachdem alle Wörter aus seinem Bauch entwichen waren, blieb von dem Wörterbuch nur eine Art Zikadenschale übrig, die sich im Herbstregen [...] wie ein Bonbon auflöste. Schon ein Wörterbuch ohne Einband ist nun mal wie ein Himmel ohne Rahmen, und wenn es sich gar einmal ganz aufgelöst hat, ist es aus der Geschichte verschwunden und wird vergessen. (T67)

Mit dem Verschwinden des Inhalts und der Form des Kerns⁵⁶, d.h. der Sprache, aus dem das Dorf entstand und dem Wörterbuch, in dem die Sprache niedergeschrieben war, verliert das Zentrum vor dem Hintergrund des Semiosphären-Modells seinen Einfluss und seine institutionelle Macht. Das Auflösen des Kerns hat zur Folge, dass unter den Kräften, die das Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie bestimmen, ein Ungleichgewicht entsteht. Im Wortlaut Lotmans bedeutet dies, dass die vereinheitlichende und zentralisierende Zentripetalkraft, die ins Innerste des Kerns gerichtet ist, nachlässt, was wiederum bewirkt, dass die antagonistisch wirkende Zentrifugalkraft umso stärker wird. Aufgrund der ungleich stark wirkenden Kräfte gerät die Semiosphäre in Bewegung, sie gewinnt an Eigendynamik. Die nach außen wirkende dezentralisierende Zentrifugalkraft gibt dabei die Stoßrichtung vor,

⁵⁶ Der anhand des Wörterbuchs dargestellte Kern der Wörterbuchdorfgesellschaft scheint an sich dem Semiosphären-Modell zu ähneln, da auch er über interne Übergangsstufen verfügt. Während die Wörter den Kern bilden, fungiert das Wörterbuch als Hülle bzw. permeable Peripherie der Semiosphäre, die sich – nachdem alle Wörter ‚geboren‘ wurden und sich ins Wörterbuchdorf verwandelten – auflöst bzw. in der sie umgebenden größeren Semiosphäre des Wörterbuchdorfes aufgeht. Demnach handelt es sich hier um eine Semiosphäre in der Semiosphäre, was die komplexe Organisation mitsamt ihren dynamischen Übergangs- und Verwandlungsstufen aufzeigt.

wodurch die Weiterentwicklung und fortlaufende Verwandlung des Wörterbuchdorfes, das nicht mehr dem Einfluss des Kerns unterliegt, angetrieben wird. Der Ursprung des Wörterbuchdorfes wird vergessen und vor diesem Hintergrund entwickelt sich die dort lebende Gesellschaft weiter.

Interessant ist der Verlauf dieser Entwicklung, die anhand der Farbsymbolik der Geschichte exemplifiziert wird. Auf der Gegenwartsebene der Erzählung wird das Wörterbuchdorf wie folgt dargestellt: „Die Tischdecke ist schneeweiß. Die Augäpfel des Vaters sind weiß. Die Ohren des älteren Bruders sind wiederum schneeweiß. Diese Familie lebt unter Leugnung aller Farbpigmente“ (T69). Das Leben im Wörterbuchdorf wird buchstäblich farblos und langweilig dargestellt: „Hier sorgt nur der Lärm der Kirchenglocke etwa für ein wenig Aufregung, die dann [...] die zu Tode gelangweilten Botschafter in einen Rauschzustand versetzt“ (T69). Dieser stark nach Trostlosigkeit, Langeweile und Stillstand wirkenden Gegenwartsebene steht das Ereignis des „Grüne[n] Jahr[es]“ vor fünfzig Jahren (vgl. T71) gegenüber, welches die Konsequenz einer Trockenheit war, die die Grasgeister dazu veranlasste, das verdorrte Gras, das einst ihre Heimat war, zu verlassen, um sich an anderen Orten niederzulassen (T71) und alles grün zu färben:

Die Muttermilch, die ich getrunken habe, war grün wie Gras [...]. Damals war noch nicht alles weiß. Denn es hatte in der Natur allerlei Fehlschläge gegeben, Katastrophen und so, und die hatten Farben hervor gebracht. (T69)

Weißer Unterwäsche, die man in den Waschmaschinen dieses Jahrgangs wusch, färbte sich grün. Und der Rotwein und der Weißwein, den man aus den Trauben kelterte, die in diesem Jahr gelesen worden waren, wurden Grünwein. (T71)

Auf den ersten Blick ist anzunehmen, dass mit der Farbveränderung eine Dynamisierung der dargestellten Welt einhergeht und dass Veränderung, Umgestaltung, Erneuerung und Wandel dieser Welt zugrunde liegen. Doch bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass das Grüne Jahr viel mehr die Funktion eines neuen Zentrums, eines alternativen Kerns und eines fixen Bezugspunkts übernimmt, der innerhalb der Gesellschaft des Wörterbuchdorfes Gespräche ermöglicht und dem sozialen Miteinander einen Sinn verleiht, der der symbolisch farblos konnotierten Gegenwartsebene offensichtlich fehlt:

Immer wenn der Onkel über das Grüne Jahr Sprach, bekam er gute Laune. Und wenn andere Themen fehlten, bestürmten ihn alle, doch vom Grünen Jahr zu erzählen. Gesprächsthemen sind eben wie Pflanzensamen, sie platzen nicht in jeder Jahreszeit einfach nur so im Überfluß [sic] hervor. Es gibt Zeiten, in denen keiner irgendwas sagt [...]. Und wenn der Onkel und der Vater vor lauter Stille mit den Knien wackeln und zu streiten anfangen, kommt das zweifelslos daher, daß [sic] sie befürchten, sonst zusehen zu müssen, wie alle in dieser Stille langsam untergehen. (T73)

Das Grüne Jahr steht der gegenwärtigen Stille und apokalyptisch drohenden Trostlosigkeit des Miteinanders im Wörterbuchdorf gegenüber und bietet sich daher als alternativer Gesprächsstoff an, der fortlaufend durch Erzählungen und Erinnerungen in die Gegenwart zurückgeholt wird. Das Grüne Jahr verdrängt die Stille und füllt die im Wörterbuchdorf herrschende, farbsymbolisch weiß konnotierte Leere. Der zu Beginn inszenierte (Farb-) Kontrast zwischen Weiß und Grün, d.h. zwischen Stille und Erzählung, erscheint auf den ersten Blick als Symbol für eine der Wörterbuchdorfsgesellschaft zugrunde liegende Dynamik, die sozialen Wandel und Weiterentwicklung nahelegt, offenbart sich jedoch als Zeichen des Stillstandes. Das Grüne Jahr gilt als Ausnahme, Weiß hingegen symbolisiert den Normalzustand der Stille und der Stagnation, der nur durch das Ausweichen auf Erzählungen zum Grünen Jahr, in dem „Katastrophen [...] Farben hervor gebracht [hatten]“ (T69), erträglich wird. Doch ebendieses Ausweichen ist immer nur von kurzer Dauer, denn die Erzählungen des Onkels neigen sich einem Ende zu, woraufhin die Stille wieder einkehrt.

In Anlehnung an das Semiosphären-Modell tritt das Grüne Jahr alternativ an die Stelle des verschwundenen Kerns, was sich insbesondere darin zeigt, dass die Erzählungen des Onkels eine zentralisierende und vereinheitlichende Wirkung auf die Wörterbuchdorfsgemeinschaft hat. Das Grüne Jahr ist ein fixer Bezugspunkt, dem sich alle, selbst wenn sie es selbst nicht miterlebt haben, verbunden fühlen. Die – wie zuvor gezeigt wurde – zusammen mit dem Wörterbuch als Kern verschwundene Zentripetalkraft kehrt mit dem Grünen Jahr, das gelegentlich, wenn der Onkel erzählt, als alternativer gesellschaftlicher Kern fungiert, zurück. Doch am Ende der Erzählepisoden des Onkels, löst sich auch dieser Kern mitsamt seiner zentralisierenden Kraft wieder auf und die Stille, die das Resultat der entgegenwirkenden differenzierenden und dezentralisierenden Zentrifugalkraft ist, kehrt zurück. Anders formuliert führt das starke Ungleichgewicht der beiden antagonistisch wirkenden Kräfte dazu, dass die Peripherie, die anhand der gesellschaftlichen Vorgänge im Wörterbuchdorf

exemplifiziert wird und sich metaphorisch immer weiter vom ursprünglichen Zentrum entfernt, zu einem solch diffusen Übergangsraum entwickelt. Die Übersetzungsstrategien der Semiosphäre scheitern, bis es zur vollkommenen Stille – und vor dem Hintergrund des Wörterbuchs als Originaltext des Dorfes – zur Sprachlosigkeit der Wörterbuchdorfbewohner kommt. Die Übersetzung und Verwandlung des außerhalb der Semiosphäre liegenden Nichtorganisierten in sinnträchtige Informationen findet aufgrund der außergewöhnlich stark wirkenden differenzierenden Zentrifugalkraft, der keine Kraft entgegenwirkt, nicht statt und es kommt zu einem Zustand der Leere⁵⁷, den die Stille symbolisiert.

Doch ganz im Sinne des typischen Tawada-Gestus⁵⁸ wird dieser Zustand der Leere und des Zwischen zum produktiven Anlass, was die Autorin durch eine thematische Kontextualisierung erreicht. In *Das Wörterbuchdorf* skizziert sie den Protagonisten, einen jungen Mann und jeweils Sohn/Neffe des zuvor erwähnten Vaters/Onkels, als einen nach der Liebe Suchenden:

Der Sohn wollte zwar lieben, aber er haßte [sic] es, mit Frauen zu sprechen. Er fragte seine Großmutter, wie man es anstellt, daß [sic] man liebt und geliebt wird. Die Antwort, die er bekam, war daß [sic] dazu ein Duftstoff aus dem Hirn des Pottwals nötig sei. (T75)

Dieses Zitat greift eine im Rahmen der Besprechung des Semiosphären-Modells entstandene Frage auf, nämlich inwiefern Informationen beim Übergang von einem Raum in einen anderen ‚verwandelt‘ werden und was das für den semantischen Inhalt der Informationen bedeutet, denn bei genauer Betrachtung stehen sich zwei Räume gegenüber. Der abstrakte Begriff der Liebe verkörpert den Raum des Nicht-Greifbaren und sprachlich nicht eindeutig Konkretisierbaren. Ihm steht der mit den Worten „Duftstoff aus dem Hirn des Pottwals“ (ebd.) gebildete Raum des Konkreten gegenüber. Die Großmutter übermittelt dem nach der Liebe suchenden jungen Mann eine Konkretisierung des Konzepts Liebe, die laut ihrer Erklärung erst dann möglich sei, wenn er diesen Duftstoff besäße. Aus dem nicht greifbaren abstrakten Konzept der Liebe wird ein sprachlich eindeutig definierter und konkretisierter Gegenstand. Dem Übergang der Information von dem abstrakten in den greifbaren Raum liegt folglich das Prinzip der Verwandlung zugrunde und besonders vor dem Hintergrund folgender Textpassage wird ersichtlich, dass der Versuch der Konkretisierung mit einer starken semantischen Reduktion einhergeht: „Er wollte lieben? Wenn man eine Tasche liebt

⁵⁷ Vgl. hierzu Bay (2010:149), der von dem „Offenen“ in Tawadas Texten spricht.

und sich auf den Boden kauert, strömt auch eine Pflasterstraße Wärme aus“ (T81). An die Stelle des nicht dinggebunden Konzepts Liebe treten physisch konkretisierte Ersatzhandlungen, denen es nicht gelingt, das fundamentale Bedürfnis nach Liebe zu stillen, wodurch der junge Mann sich auf seiner Suche zu verirren scheint: „Es sollte irgendwo einen Ausgang geben. Denn jede Straße, die man entlangläuft, ist aus Maschinen oder Tieren gemacht und kann daher zu keinem Ziel führen“ (T81). Zusammengefasst bedeutet dies, dass Abstraktionen wie Gefühle und Emotionen, zu denen elementar das Empfinden von Liebe zählt, im Wörterbuchdorf abwesend sind und stattdessen in Form von physisch konkreten Gegenständen und Vorgängen realisiert werden. Damit gehen jedoch semantische Verluste einher, die die Entstehung der zuvor erläuterten Leere zur Folge haben. Die Schlussworte der Kurzgeschichte, die eine Begegnung des jungen Mannes mit einer Frau schildern, bilanzieren die Suche nach Liebe vor dem Hintergrund seiner Existenz, die lediglich eine Realisierung sprachlicher Elemente eines Wörterbuches ist, und verhandeln den Zustand der Leere:

So angesprochen schaut er auf und sieht, wie der Mond eine halbfertige Frau beleuchtet. Halbfertig heißt, daß [sic] die rechte Hälfte ihres Körpers nur nebelhaft, wie vage hingefälscht erscheint, genau als wär sie gar nicht da. Der junge Mann spricht sie an, hört aber mittendrin auf. Er denkt, ich bin ja selbst so. Ein mittendrin unterbrochenes Wort. Auch ich selbst. Also muß [sic] ich annehmen, daß [sic] mir, selbst wenn ich auf der Suche nach einem weggeworfenen Walhirs umherschweife, jegliches Lebensziel fehlt. (T81)

Die Suche nach dem Wahlhirs offenbart sich als hoffnungsloser Versuch, auf eine greifbare Art und Weise ein ungreifbares Konzept wie das der Liebe ins Leben des jungen Mannes einzubinden. Das Scheitern führt zur Leere und dem Zustand des Zwischen, was metaphorisch anhand der halbfertigen Frau dargestellt wird, die dem Mann wie im Spiegelbild vor Augen hält, dass auch er nur ein „unterbrochenes Wort“, d.h. unfertig und in einem Zwischenzustand ohne Lebensziel ist. Angenommen der junge Mann fungiert als Stellvertreterfigur für die Gesamtheit aller Wörterbuchdorfbewohner, so ist abzuleiten, dass dem Wörterbuchdorf als Ganzes das Lebensziel fehlt, da seine Existenz lediglich die Verwirklichung der Wörterbucheinträge ist: „Denn die Erdoberfläche im Wörterbuchland besteht aus Papier und darunter ist nichts“ (T75).

Da das Wörterbuchdorf lediglich aus Wörtern besteht, entstehen semantische, sprachlich nicht füllbare Lücken im gesellschaftlichen Zusammenleben. Diese Lücken sind fehlende Dimensionen eines menschlichen Miteinanders, das sich nicht ausschließlich aus

sprachlichen Elementen und Konkretisierungen zusammensetzt, sondern insbesondere aus nicht verbalisierbaren Facetten besteht. Fernab von dem, was sich verbalisieren lässt, fehlt der Gesellschaft etwas, was sich wohl mit Bezug zu Goethes *Faust* am besten zusammenfassen lässt, nämlich das, „was die Welt [i]m Innersten zusammenhält“ (Goethe 2011:22). Es drängt sich die Auslegung auf, dass sich ebendieser gesellschaftliche Kern einer sprachlichen Definition entzieht. Tawada verabschiedet – ganz im Sinne der zuvor erläuterten parallelisierten Zweisprachigkeit der Kurzgeschichte – Konzepte wie Sprache, Text und Kultur als potenzielle gesellschaftliche Zentren, indem sie ihre Unzulänglichkeit und Fehlbarkeit mit der Probe aufs Exempel, nämlich am imaginativen Wörterbuchdorf aufweist.

Zwei Ableitungen lassen sich auf dieser Grundlage machen. Erstens zeigt Tawada die Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Zentrums auf, welches das allegorisch sogenannte Lebensziel verbürgt. Ohne ein solches Lebensziel fehlt der betroffenen Gesellschaft – wie im Wörterbuchdorf – jeglicher Grund zur Existenz. Zweitens entzieht sich dieses dem Wörterbuchdorf fehlende Zentrum bzw. dieser gesellschaftliche Kern einer sprachlichen Definition⁵⁸, was sich darin zeigt, dass dem Wörterbuchdorf, das lediglich aus sprachlichen Elementen zusammengesetzt ist, solch ein Kern fehlt und dass Versuche, wie ihn mit den Geschichten des Grünen Jahres zu füllen, nur temporärer Ersatz sind. Das Wörterbuch tritt als Chiffre einer Muttersprache und damit einhergehend einer sprachlich-kulturellen Identität auf und verfehlt dabei den Vorsatz, der Dorfgesellschaft einen sinnträchtigen und stabilen Lebensmittelpunkt oder im Lotman'schen Wortlaut einen Semiosphären-Kern bereitzustellen.

Der auslaufende Übersetzungsvorgang zwischen dem sprach- und kulturspezifischen gesellschaftlichen Kern des Wörterbuchdorfes und der restlichen Semiosphäre legt nahe, dass Mittelpunkte – wie bspw. die exemplarische Darstellung des Wörterbuchs als Originaltext – vergänglich sind. Optional zeigt Tawada mit dem hoffnungslos nach der Liebe suchenden jungen Mann, dass es einen Mittelpunkt gesellschaftlichen Zusammenlebens bzw. ein gemeinsames Lebensziel gibt, das sich nicht an Sprach-, Schrift-, Text- und Kulturräumen orientiert und daher nicht mit diesen menschlichen Instrumentarien und Kategorien zu erfassen ist. Dieser Kern hat universellen Charakter, gehört weder einem kulturellen Text oder einer Sprache an, und ist im Wörterbuchdorf, das ausschließlich aus konkret sprachlich gebundenen Bausteinen besteht, abwesend.

⁵⁸ Zum Thema Sprachkritik siehe: Gelzer, Florian (2000): Sprachkritik bei Yoko Tawada. In: *Waseda-Blätter* 6, S. 73-101.

Ebenso wie die Analyse der beiden Teilräume in *Talisman* gezeigt hat, macht Tawada auch in *Das Wörterbuchdorf* auf einen Zwischenraum aufmerksam, der sich konkreten Verstehens- und Analysekategorien menschlicher Logik entzieht. Die mit Hilfe des Lotman'schen Semiosphären-Modells vorgenommene Analyse dieser als Grenze in *Talisman* fungierenden Kurzgeschichte zeigt, dass Tawada diesen Zwischenraum auf zwei Bedeutungsebenen entfaltet. Erstens indem sie visuell die beiden Texträume Japanisch und Deutsch einander gegenüberstellt und damit einen unsichtbaren, magischen Übersetzungsprozess beim Leser initiiert, dem trotz des vermutlichen Nicht-Verstehens der japanischen Version vor Augen geführt wird, dass beiden orthografischen Konkretisierungen die gleiche Geschichte zugrunde liegt. Diese statische Parallelisierung differenter Schrift- und Sprachräume führt zu einer dynamischen Aushandlung desselben und zeigt in einem Zwischenraum auf, dass Texte – ob sie nun verstanden werden oder nicht – parallel zueinander existieren können und dass ebendieser Zwischenraum produktiver Antrieb im Umgang mit Differenz sein kann. Zweitens taucht Tawada tiefer in die erste Ebene der Schrift- und Sprachräume ein und entfaltet textimmanent in der erzählten und aus Worten bestehenden Welt einen fehlenden Zwischenraum menschlichen Zusammenlebens, der mit Hilfe von Sprach-, Schrift-, Text- und Kulturräume nicht zu erfassen ist. Auf dieser Ebene geht es primär um das, was auf der Textoberfläche und somit in der dargestellten Gesellschaft fehlt und nicht um das, was tatsächlich geschrieben wird. Auf diese Weise zeigt die Kurzgeschichte einen magischen wortlosen Zwischenraum auf, in dem Text im weitesten Sinne als Instrument des Verstehens versagt. Zwischen den Zeilen gilt das Plädoyer der Akzeptanz und Wertschätzung des universell Nichtsagbarem, das insgeheim den Kern menschlichen Daseins darstellt.

Hinsichtlich der globalen Struktur in *Talisman* stellt *Das Wörterbuchdorf* einen Grenzraum zwischen den beiden Teilräumen dar, in dem sich vielschichtige und komplexe Übersetzungsprozesse abspielen. Tawada zeigt fortlaufend, dass die Peripherie einzelner Wirkungsräume immer wieder zum Ort des Austausches und daher des Zwischens wird, indem je nach Stoßrichtung (von innen nach außen oder von außen nach innen) ein individueller Übersetzungsprozess stattfindet. Wie vermutet, ist dieser Grenzraum im Gegensatz zur statischen Grenz- und Trennlinie des jungen Lotmans in sich dynamisch und produktiv, da er die zuvor erläuterten Überlegungen bezüglich Sprache und Gesellschaft einer Neuanschauung und Aushandlung unterzieht. Aufgrund dieses Prozesses der Blickwinkelverschiebung gerät der von Tawada geschaffene Zwischenraum gemäß den

Forderungen des *spatial turns* in Bewegung und zeigt anhand des wechselseitigen Informationsflusses und dem damit einhergehenden Übersetzungsprozess zwischen den sowohl visuell als auch textimmanent postulierten Teilräumen, dass der Tawada-typische Zwischenraum zum einen von außen (den Teilräumen) produziert und durch sie sichtbar wird, dass er jedoch ebenso an der Formung der Teilräume beteiligt ist. Offensichtlich wird das reziproke Wirkungsverhältnis dargestellter Räume. *Das Wörterbuchdorf* fungiert folglich nicht nur durch seine visuelle Hervorhebung als Grenzkapitel, sondern steht als Übersetzungskapitel programmatisch für Tawadas narrativen Umgang mit Grenzsituationen, da es ihr poetologisches Vorgehen am Beispiel des Wörterbuchdorfes und seiner Gesellschaft exemplifiziert. Allgemeine Bedeutung für Tawadas Schreiben hat das Grenzkapitel insofern, als es zeigt, dass zwischen einzelnen Räumen weitere Zwischenräume liegen, die sprachlich und logisch nicht immer greifbar sind, aber auf magische und rätselhafte Art und Weise Einfluss auf das Leben der dargestellten Figuren nehmen und wesentlicher Bestandteil ihres Daseins werden. Tawada aktiviert und dynamisiert zunächst statisch erscheinende Räume, indem sie diese in Relation zueinander setzt, und modifiziert sie damit zu einem Übergangsraum und zu einer Schwelle, die in den Tawada-typischen Zwischenraum führt. Starre Raumkonzepte wie eine ‚echte‘ und eine ‚unechte‘ Welt (und eine Vielzahl weitere binäre Oppositionen) bringt Tawada in einen produktiven Dialog, der darüber hinaus einen unerschöpflichen und magischen⁵⁹, von allen Gesetzen der Physik und Logik losgelösten Zwischenraum ersichtlich macht.

4.3.3 Element 3: Handlungsträger

In Anlehnung an Lotmans Sujet-Theorie stellt sich nun die entscheidende Frage, ob die in Form der Kurzgeschichte *Das Wörterbuchdorf* dargelegte Grenze von *Talisman* von einem Handlungsträger überschritten wird und welche Folgen eine mögliche Überschreitung für die dem Text und den narrativ dargestellten Räumen zugrunde liegende Ordnung hat. Nur die Beantwortung dieser Frage kann Aufschluss über den narrativen Ablauf in *Talisman* geben und die vorrangegangene Analyse bilanzieren. Da, wie bereits das Grenzkapitel zeigt, Tawadas Texte auf mehreren Ebenen Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten generieren, muss auch hinsichtlich der Frage nach der Grenzüberschreitung deutlich

⁵⁹ Das Attribut ‚magisch‘ wird in dem Sinne verwendet, als sich dieser Zwischenraum den herkömmlichen, seit der Aufklärung vorrangigen logischen Verstehens- und Wissenskategorien entzieht. In diesem Raum herrschen eigene Gesetze, die kontinuierlich neue Perspektiven hervorbringen.

zwischen den diversen Textebenen unterschieden werden. Konkret bedeutet dies, dass die Frage nach der Grenzüberschreitung von einem Handlungsträger in *Talisman* auf zwei Ebenen beantwortet werden kann.⁶⁰ Zum einen kann gefragt werden, ob und inwieweit innerhalb des Grenzkapitels *Das Wörterbuchdorf*, das exemplarisch für Tawadas Umgang mit Grenzen steht, eine Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers vorliegt. Zum anderen sollte die globale Textstruktur betrachtet und deshalb gefragt werden, ob sich ein Handlungsträger von dem ersten in den zweiten Teilraum bewegt und dabei das visuell hervorgehobene Grenzkapitel in *Talisman* überschreitet. Beide Fragestellungen werden im Folgenden getrennt voneinander besprochen.

Das Wörterbuchdorf erscheint aufgrund der visuellen Parallelisierung eines japanischen und eines deutschen Textraums, zwischen denen (bis auf dieselbe, beiden zugrunde liegende Geschichte) offensichtlich keine Berührungspunkte existieren, zunächst statisch. Dem entgegen steht der zuvor besprochene dynamische Aspekt bspw. des magischen Raumes, der sich zwischen den Zeilen der *Wörterbuchdorf*-Erzählung eröffnet. Der Kampf zwischen Statik und Dynamik scheint ein typisches Element von Tawadas Schreiben zu sein, zumal sie die eindringliche Wirkung des Statischen nutzt, um gleiches in Bewegung zu versetzen.

Nachdem auf der Ebene der visuellen Gestaltung des Grenzkapitels kein grenzüberschreitender Handlungsträger ersichtlich ist, stellt sich nun die Frage, ob solch einer textimmanent in der deutschen Version der Geschichte vertreten ist. Vor diesem Hintergrund ist es notwendig, *Das Wörterbuchdorf* als in sich geschlossene Erzählung mitsamt globaler Struktur, d.h. mit zwei Teilräumen und einer Grenze zu betrachten. Naheliegend ist, dass es sich bei dem Handlungsträger der Geschichte um den Protagonisten, nämlich den nach der Liebe suchenden jungen Mann, handelt. Wie die Analyse zuvor jedoch gezeigt hat, bleibt der Protagonist der Welt der Wörter verhaftet und es gelingt ihm nicht, auszubrechen, die Liebe und im übertragenen Sinne, Dimensionen des Lebens zu erkunden und zu erleben, die über das sprachlich Konkrete und das Kategorisierbare hinausgehen. Stattdessen kommt er zur Erkenntnis, dass er in der Welt der Wörter, die nach Lotmans Sujet-Theorie symbolisch den ersten Teilraum darstellt, ohne Lebensziel und nur als „mittendrin unterbrochenes Wort“ (T81) existiert. Ihm gelingt es nicht, der definierenden Macht der Wörter (Teilraum 1) zu

⁶⁰ Der theoretische Überblick zeigt bereits, dass Lotmans Raumsemiotik auf unterschiedlich große Texteinheiten bezogen werden kann. So kann einerseits die gesamte Kurzgeschichtensammlung *Talisman* und andererseits ausgewählte Kurzgeschichten oder sogar kleinere Texteinheiten des Bandes Grundlage einer entsprechenden Analyse sein.

entkommen und in den magischen Raum jenseits der Sprache (Teilraum 2) hinüber zu gehen und sich zu befreien. Insofern handelt es sich bei *Das Wörterbuchdorf* um einen subjektiven (narrativen) Text, der aufgrund der gescheiterten Grenzüberschreitung des jungen Mannes von der Welt der Wörter (Teilraum 1) in den magischen Raum jenseits der Sprache (Teilraum 2) als restitativ zu bezeichnen ist (vgl. Abbildung 3). Die Grenzüberschreitung ist deshalb als gescheitert zu betrachten, da sie vom sich sinnbildlich auf die Suche nach der Liebe begebenden jungen Mann zwar anvisiert wird, dieser sich dennoch eingestehen muss, dass er aufgrund seiner Existenz als Wort, der definierenden, abgrenzenden und fixierenden Macht der Wörterbucheinträge nicht entkommen kann.

Das Ende dieser Kurzgeschichte bilanziert in gewisser Weise die dem Text zugrunde liegende Ordnung und das entsprechende Weltbild. Indem der magische Raum jenseits der Sprache (Teilraum 2) mit der Metapher der Liebe als wünschens- und begehrenswert dargestellt wird und die anvisierte Grenzüberschreitung des jungen Mannes in diesen Teilraum hinein scheitert, wird implizit am ersten Teilraum, aus dessen Fängen sich der Protagonist nicht befreien kann, Kritik geübt. Der Text beanstandet implizit das sich nach standardisierten Regeln (Wörterbuch) richtende ‚Leben‘ innerhalb einer Sprache. Naheliegend ist die Auslegung, dass es sich hierbei sogar um die Kritik an der eigenen Muttersprache handelt, die dem Sprecher keinen Freiraum zur Entfaltung weiterer Dimensionen der Sprache und ihrer Verwendung lässt. Die Muttersprache formt demnach den Blick des Sprechers auf das Leben, was – wie die Geschichte zeigt – durchaus einengende Folgen haben kann. Schließlich setzt sich das Leben des jungen Mannes wie ein Zitat aus lediglich den im Wörterbuch niedergeschriebenen Konzepten zusammen.

Für das Unsagbare, das, was jenseits von Sprache existiert und dennoch wesentlicher Bestandteil des menschlichen Daseins ist, gibt es keinen Raum. Neben der Kritik an der Sprache kann die gescheiterte Grenzüberschreitung des Protagonisten ebenfalls die Kritik an einem Gesellschaftsmodell sein, das seinen universellen, sprach- und kulturübergreifenden Kern, nämlich die Anerkennung und Wertschätzung dessen, was jenseits definierbarer und sprachlich-logischer Konzepte und Kategorien liegt, verloren hat. Zusammengefasst zeigt die gescheiterte Grenzüberschreitung in *Das Wörterbuchdorf* die Bedeutsamkeit eines Raumes auf, der nicht den Gesetzen der Logik unterliegt und dessen Inhalt nicht im herkömmlichen Sinne definierbar und kategorisierbar ist, sondern dem ein magisches Potenzial und Schaffenskraft innewohnt. Das Gesagte der Geschichte bzw. die Narration ist die

Verkörperung des ersten Teilraums (die Welt der Wörter) und nachdem sich dieser als unzulänglich erweist (fehlendes Lebensziel), wird deutlich, dass es primär nicht um die dargestellten Ereignisse und Erlebnisse des jungen Mannes geht, sondern um das, was ihm und der dargestellten Gesellschaft fehlt. Das Gesagte dient der Skizzierung des Unsagbaren, das besonders dadurch Bedeutsamkeit erhält, dass es dem Protagonisten nicht gelingt, zu eben dem vorzudringen. Stattdessen bleibt er dem Teilraum 1 verhaftet und zerfällt buchstäblich als „mittendrin unterbrochenes Wort“ (T81) ohne Lebensziel in der Welt der Wörter.

Wie zuvor erläutert, ist neben der Frage nach dem Handlungsträger *innerhalb* des Grenzkapitels ebenfalls nach einem Handlungsträger zu fragen, der sich auf der globalen Textebene von dem ersten in den zweiten Teilraum bewegt und dabei das visuell hervorgehobene Grenzkapitel von *Talisman* überschreitet. Da es sich bei *Talisman* um eine Sammlung unterschiedlicher Erzählungen handelt, die – wie unter dem Aspekt der Erzählperspektive besprochen – keinen konkret identifizierbaren gemeinsamen Protagonisten haben, liegt folglich keine Grenzüberschreitung einer definierten, ausführlich be- und umschriebenen (z.B. Name, Alter, Geschlecht, Herkunft, Aussehen usw.) Hauptfigur vor. Stattdessen zieht sich die zuvor besprochene universelle Phantomhaftigkeit des erzählenden und erlebenden Ichs durch *Talisman*. Dieser Duktus tritt als Konstante des Bandes auf und es stellt sich die Frage, ob nicht ebendieser Erzähler mitsamt seiner Phantomhaftigkeit der Handlungsträger der globalen Struktur von *Talisman* ist. Dies würde bedeuten, dass das Ich in *Talisman* die visuell hervorgehobene Grenze (*Das Wörterbuchdorf*) überschreitet. Es scheint offensichtlich, dass sich solch eine Grenzüberschreitung schwierig gestaltet, da es sich hier zum einen um eine primär visuell markierte Grenze handelt und zum anderen, da der einzige potenzielle Handlungsträger die phantomhafte Erzählinstanz ist. Die Schlussfolgerung ist demnach, dass das erlebende Ich, das in jeder Kurzgeschichte der visuell voneinander abgetrennten Teilräume präsent ist, auf irgendeine Art und Weise das Grenzkapitel überschreiten oder einen als solchen erkennbaren Versuch der Überschreitung vornehmen muss. Um eine Antwort auf diese Überlegung zu finden, sollen zwei Textausschnitte genauer betrachtet werden, nämlich der letzte Absatz des Kapitels *Lektüre in einer S-Bahn*, das direkt vor dem „Buch im Buch“ erscheint, und der erste Absatz des Kapitels *Die Mineralogie der Liebe*, das unmittelbar auf das Grenzkapitel folgt. Somit kann geklärt werden, ob im Text vor und nach dem Grenzkapitel ein Übergang angedeutet wird oder nicht:

Abschließender Paragraf der Erzählung *Lektüre in einer S-Bahn* (Ende Teilraum 1):

Je kleiner der Fahrgast ist, desto größer ist das Buch, das er in der Hand hat. Die Bücher der Erwachsenen sind winzig klein im Vergleich zu den Bilderbüchern der Kinder. Ein ganz kleines Kind schlägt ein riesiges Bilderbuch auf. Dabei sieht es aus wie ein heiliges Wesen, das seine Schwingen ausbreitet. Die anderen Fahrgäste ziehen sich – so weit das in einer vollen S-Bahn möglich ist – zurück und machen ihm einen großen Platz frei. Wer hätte gedacht, dass die Lektüre so viel Raum in Anspruch nimmt. (T63f)

Die ersten beiden Paragrafen der Erzählung *Die Mineralogie der Liebe* (Anfang Teilraum2):

Gestern las ich eine Zeitung in der S-Bahn und erfuhr vom Tod einer französischen Filmschauspielerin. Plötzlich erinnerte ich mich daran, dass ich als dreizehnjähriges Mädchen ein Buch über sie besaß. Dieses Buch war zeitweilig ein Heiligtum für mich gewesen.

Die Schauspielerin muss damals fünfundvierzig Jahre alt gewesen sein. Das Buch enthielt Fotos, Handlungsbeschreibungen der Filme, in denen sie spielte, und einige Interviews mit ihr. (T83)

Die Gegenüberstellung der beiden Textausschnitte zeigt, dass eine Vielzahl thematischer und motivischer Parallelen vorliegt. Zunächst ist das gemeinsame übergeordnete Thema die Lektüre, was bereits der Titel *Lektüre in einer S-Bahn* aufgreift. Hier wird ein Kind beschrieben, das in einer S-Bahn ein im Verhältnis zu seiner eigenen Größe riesiges Bilderbuch „liest“. In *Die Mineralogie der Liebe* handelt es sich um eine – hier ausnahmsweise ersichtlich – weibliche Protagonistin, die in der S-Bahn eine Zeitung liest. In beiden Fällen steht nicht das Lesen, sondern die damit einhergehende Lektüre des jeweiligen Textes im Vordergrund, denn diese führt zu der Entstehung eines jeweils neuen Raumes. Im ersten Textausschnitt entsteht ein physischer Raum um das kleine Kind herum, da „die Lektüre so viel Raum in Anspruch nimmt“ (T64). Dieses stark symbolische Bild spricht im übertragenen Sinne für den gedanklichen Freiraum, den die Lektüre zur Folge hat. Im zweiten Auszug entsteht durch die Lektüre der Zeitung ein Erinnerungsraum, der die Protagonistin in ihre Kindheit zurückversetzt, in der ein Buch über die thematisierte Filmschauspielerin eine wichtige Rolle spielt, indem auch dies einen imaginären Raum eröffnet. Insofern liegt in *Die Mineralogie der Liebe* sogar eine Doppelung der durch die Lektüre diverser Texte entstehenden Räume vor. Beide Textpassagen arbeiten die sich in räumlichen Dimensionen offenbarende Wirkungsmacht von Textlektüren heraus und zeigen wie unterschiedlich die entstehenden Lese- und Lektüreräume sein können. Sowohl das

Bilderbuch eines Kindes als auch die Zeitung eines Erwachsenen verfügen über das Potenzial, den Lesenden den Zugang zu neuen Räumen zu ermöglichen.

Eine zweite Parallele der beiden Textpassagen ist der mit der Lektüre zusammenhängende Aspekt des Heiligen. Das Kind in der S-Bahn sieht mit dem riesigen geöffneten Bilderbuch wie „ein heiliges Wesen“ (T63) aus und das Buch in der Erinnerung der Protagonistin war ihr selbst als dreizehnjähriges Mädchen „zeitweilig ein Heiligtum [...] gewesen“ (T83). Der Text wie auch der Prozess der Lektüre werden semantisch mit der Eigenschaft des Sakralen besetzt, was Tawadas Schreibstil insofern entspricht, als sie fortlaufend auf Zwischenräume aufmerksam macht, die sich auf einer Metaebene entfalten. Tatsächlich steht lediglich ein kleines Kind mit einem Buch in der S-Bahn, doch auf der Metaebene entfaltet sich aus dieser Situation heraus ein sakraler Zwischenraum zwischen den tatsächlichen Ereignissen (realer Raum) und den Geschichten des Buches (narrativer Raum). Die beiden aufeinander treffenden Welten verschmelzen zu einem Zwischenraum, der einzig dem kleinen Kind gehört und es von den Zwängen der realen Welt befreit, indem es einen sakralen Raum der Imagination eröffnet. Auch für die Protagonistin der zweiten Textpassage war mal ein Buch ein Heiligtum. Im weiteren Verlauf der Kurzgeschichte wird deutlich, dass dieses Buch denselben Effekt auf die damals dreizehnjährige Protagonistin hatte, da es ihr einen heiligen Alternativraum fernab ihres Alltags bot. Sakral sind diese beiden Räume deshalb, da sie Zufluchtsräume jenseits der Realität und des nüchternen Alltags darstellen und darum beschützenswert sind.

Die dritte ersichtliche Parallele ist die Bezugnahme auf Kinder. In beiden Textpassagen wird deutlich hervorgehoben, dass es sich um „ein ganz kleines Kind“ (T63) bzw. um die Protagonistin als „dreizehnjähriges Mädchen“ (T83) handelt. Der Bezug auf Kinder ist gleichsam auch eine Anspielung auf das Kindliche, das primär mit Naivität, Neugier, Fantasie und Kreativität im Umgang mit der Welt assoziiert wird. Das Kindliche bildet den Gegensatz zum Erwachsenen, was sich darin widerspiegelt, dass „[d]ie Bücher der Erwachsenen [...] winzig klein im Vergleich zu den Bilderbüchern der Kinder [sind]“ (T63). Implizit ist dies ein Vergleich zwischen der stark ausgeprägten kindlichen und der stetig kraftloser werdenden erwachsenen Fantasie, die wiederum analog zu dem zuvor besprochenen sakralen Zwischenraum zu verstehen ist.

Die vierte und letzte offensichtliche Parallele zwischen den vor und nach dem Grenzkapitel erscheinenden Textpassagen ist der Ort der Handlung, denn beide Erzählungen finden in einer S-Bahn statt. Diese Räumlichkeit ist besonders interessant, da die S-Bahn sowohl als Transit-Raum, d.h. als Übergangsraum zwischen A und B, als auch als sich transformierender transitorischer Raum fungiert (vgl. Borsò 2015). Als Transit-Raum ermöglicht die S-Bahn die Mobilität ihrer Fahrgäste von einem Ort zum nächsten und stellt für diese Zeitspanne einen eigenständigen, sich isoliert durch andere Räume bewegendes Raum dar. Darüber hinaus entfaltet sich während der Fahrt ein transitorischer Raum innerhalb der S-Bahn als Transit-Raum, der sich insbesondere in der Instabilität der Jetzt-Zeit (Borsò 2015:260) zeigt. Mit dem entstehenden Erinnerungsraum der Protagonistin wird eine weitere Zeitebene eingeführt und mit dem sakralen Raum, der das kleine Kind umgibt, kommt eine Raumkomponente hinzu, die losgelöst von Zeit zu existieren scheint.

Die Gesamtheit dieser vier Parallelen weist auf den fließenden Übergang und die motivische Verschmelzung der beiden Teilräume hin, was für ein ‚Hinübergehen‘ über das Grenzkapitel spricht. Obgleich es keinen Helden gibt, der symbolisch von dem einen Teilraum in den anderen übergeht, zeigt die Verkettung der vor und nach dem Grenzkapitel stehenden Absätze die Mobilität des erzählenden Ichs, das symbolisch mit der S-Bahn die Grenze *Das Wörterbuchdorf* überschreitet bzw. überkommt. So gesehen widersetzt sich das erzählende Ich der Grenze⁶¹, die weitaus mehr als nur eine Trennlinie, nämlich ein semantisch besetzter Grenzraum ist, der sowohl auf der Ebene der Textoberfläche als auch textimmanent Bedeutung generiert. Es stellt sich daher die Frage, welche Bedeutung das Bezwingen dieses Grenzraums hat.

⁶¹ Die Analyse der beiden Teilräume (TR) hat gezeigt, dass diese stark differenziert ausgestaltet und nicht eindeutig semantisch besetzt sind. Dennoch lassen sich grobe Schwerpunkte erkennen. So befasst sich TR1 primär mit dem geografisch-deutschsprachigen Raum, während TR2 öfter Japan und Tokio aufgreift. In dieser – etwas undifferenzierten – Hinsicht kann behauptet werden, dass die Grenzüberschreitung des Handlungsträgers auch als verbindender Akt der beiden Kultur- und Sprachräume Deutschlands und Japans zu lesen ist. Diese Auslegung betrachte ich als durchaus nachvollziehbar, aber in zweifacher Weise kritisch: Erstens, wie bereits gesagt, ist die Besetzung der TR mit den Schlagwörtern ‚Deutsch(land)‘ und ‚Japan(isch)‘ eine äußerst starke Vereinfachung und missachtet die TR-internen Abweichungen. Zweitens fällt diese Interpretation auf die alten Interpretationskategorien zurück, die der Besprechung von Tawadas Werk unter der Flagge der Migrationsliteratur dienen. Insofern liefert diese Auslegung der Grenzüberschreitung und Verbindung der beiden TR keine neuen Erkenntnisse bezüglich der Analyse von *Talisman*. Die im weiteren Verlauf dargestellte Analyse und Interpretation der narrativen Grenz- und Raum-Struktur hingegen, macht es sich zum Ziel, neue Perspektiven auf den Text zu ermöglichen und einschlägige Erkenntnisse zu gewinnen.

Mit dem fließenden Übergang von dem einen visuellen Teilraum in den nächsten und der damit offensichtlichen Grenz(raum)überschreitung widersetzt sich das erzählende Ich nicht nur der Grenze an sich, sondern auch dem narrativ dargestellten Inhalt des Grenzkapitels und bezieht somit implizit Stellung dazu. Die Analyse der Grenze in *Talisman* hat ergeben, dass *Das Wörterbuchdorf* als Übersetzungskapitel zum einen auf visueller Ebene (Parallelisierung des japanischen und des deutschen Schriftraums) die Probleme des Übersetzens zwischen differenten Sprach- und Schrifträumen und das Nicht-Verstehen thematisiert und zum anderen auf textimmanenter Ebene (innerhalb der deutschen Version der Erzählung) die Unzulänglichkeit von Sprache (bestehend aus Wörtern, d.h. Wörterbucheinträgen) aufzeigt, beim Versuch, nicht-verbalisierbare Dimensionen menschlichen Daseins zu erfassen.⁶²

Alternativ entfaltet Tawada auf beiden Ebenen implizit Zwischenräume, die sich dem Konkreten der Wörtlichkeit entziehen und neue Grundlagen des Verstehens und Erlebens formen. Mit der motivischen und symbolischen Überschreitung des Grenzkapitels und dessen Inhalts, wird die dargestellte Sprachkritik überkommen, was im Umkehrschluss zur Laudation auf die alternativen Zwischenräume des Verstehens und Erlebens wird. Der Akt des ‚Hinübergehens‘ demonstriert das Überkommen und Bezwingen der Übersetzungsprobleme und der Unzulänglichkeit des Sprachsystems, wodurch die zwischen den Zeilen entstehenden alternativen Zwischenräume des Verstehens und Erlebens im Umgang mit (sprachlichen) Grenzerfahrungen positiv hervorgehoben werden.

Die globale Grenzüberschreitung in *Talisman* bestätigt die Produktivität der alternativen, mit den Attributen magisch, sakral, kreativ, spielerisch und eben auch *unlogisch* besetzten Zwischenräume im Umgang mit Differenz, Übersetzungs- und Übertragungsprozessen. Tawadas Verdienst besteht in der Neudefinierung des Konzepts ‚Grenze‘, die sie in *Talisman* als ‚Wörterbuch‘ (Tawada 2016:266) mitsamt seinen vielschichtigen dynamischen Übersetzungs-, Übergangs-, Trennungs- und Verbindungsprozessen modelliert. Die Grenzüberschreitung wird folglich zur *Wörterbuch*überschreitung und somit zur Absage an sprachlich-logische Methoden des Erkenntnisgewinns, die – wie von Lotman vorgesehen – als kulturelle Konstruktion entlarvt werden. Das Grenzkapitel an sich zeigt den

⁶² Letzteres führt zu einer gescheiterten Grenzüberschreitung des Helden, dem es nicht gelingt, der Welt der Wörter zu entkommen und in den Raum des Nicht-Verbalisierbaren einzutreten. Umso interessanter ist die nun stattfindende Überschreitung des gesamten Grenzkapitels im globalen Kontext. Dem Restitutiven der textimmanenten Ebene des Grenzkapitels wird nun die revolutionäre globale Grenzkapitelüberschreitung übergeordnet.

Konstruktionscharakter sprachlicher Systeme und deren gesellschaftlichen Einfluss auf, und die symbolische Grenzüberschreitung fordert ebendiese heraus.

Gemäß Lotmans Sujet-Theorie handelt es sich bei der Narration in *Talisman* aufgrund des ‚Hinübergehens‘ über das Grenzkapitel um einen revolutionären Text, was mit der Erschütterung der zugrunde liegenden sprachlich-logischen Ordnung einhergeht, denn „[d]as Sujet-Schema entsteht als Kampf mit der Konstruktion der Welt“ (Lotman 1968:359 in Frank 2012:223). Der sogenannte Kampf in *Talisman* besteht folglich aus der Infragestellung einer als selbstverständlich empfundenen sprachlich-logischen Ordnung, die als Filter zwischen dem erlebenden Ich und der erlebten Welt fungiert und maßgebend für die Interpretation und Sinngebung ist. Diese Bedeutung des revolutionären Elements in *Talisman* leitet sich nicht wie von Lotman vorgesehen von der Grenzüberschreitung zwischen binären Teilräumen ab, die – wie deren Analyse zeigt – in *Talisman* nicht eindeutig semantisch besetzt, sondern stark differenziert ausgestaltet sind. Stattdessen leitet sich die oben erarbeitete Bedeutung der strukturellen Grenzüberschreitung und des revolutionären narrativen Elements von der Widersetzung der Grenze an sich ab, was schreibtechnisch wiederum programmatisch für die Erzählungen der beiden Teilräume ist. Denn wie im Grenzkapitel entfalten sich innerhalb der beiden Teilräume in den einzelnen Erzählungen ebenso Zwischenräume, die das vermeintlich Logische der Sprache und der Methoden des Erkenntnisgewinns infrage stellen und außer Kraft setzen.

Im Rahmen der Besprechung der Sujet-Theorie wurde das Lotman’sche Narrationsmodell um zwei Aussichten erweitert, die nach der Grenzüberschreitung eines revolutionären Textes eintreten können, nämlich der Sujet-Stillstand oder die Sujet-Dynamik. Den Sujet-Stillstand umschreibt Lotman (1972:343) wie folgt: „Ebendeshalb hört, sobald der Verliebte heiratet, die Aufständischen siegen, die Sterblichen sterben, die Entwicklung des Sujets auf“. In Hinblick auf *Talisman* stellt sich folglich die Frage, ob das erzählende Ich, dessen Bestimmung das kontinuierliche Erkunden und Gestalten der erlebten Welt mit Hilfe sprachlicher Dimensionen und Zugänge zur Welt ist, auf dieser Grundlage zu einer kohärenten Erschließung seiner erlebten Welt kommt. Die Entwicklung des Sujets käme somit zu einem Ende. Zur Beantwortung dieser Frage, soll ein Zitat aus *Das Fremde aus der Dose* angeführt werden, das die Sujet-Entwicklung bildlich äußerst treffend zusammenfasst:

Es muss einen Moment gegeben haben, in dem die Kombination dieser Wörter zufällig mehrere Sätze bildete und in dem ich diese fremde Stadt wie einen Text hätte lesen können. Aber ich entdeckte niemals einen Satz in dieser Stadt, sondern nur Buchstaben und manchmal einige Wörter, die mit dem »Inhalt« der Kultur direkt nichts zu tun hatten. Diese Wörter motivierten mich hin und wieder, die äußere Verpackung zu öffnen, um eine weitere Verpackung darunter zu entdecken. (T45)

Im Prozess des Erkundens, Entdeckens und Neugestaltens stößt die Protagonistin fortlaufend auf ‚Verpackungen‘, unter denen sich immer neue Verpackungen befinden, weswegen der vermeintliche Inhalt (sei es der einer Kultur, einer Stadt oder eines allgemeinen Textes) niemals greifbar wird. Die Suche nach dem Kern und nicht der Kern selbst sind das Ziel des suchenden Ichs. Die Entwicklung des Sujets kommt folglich zu keinem kathartischen Ende. Die Suchende findet zwar, jedoch nicht das Ziel, den Kern, die Essenz. Stattdessen findet sie einen alternativen Weg des Erkenntnisgewinns, der in sich jedoch nicht abschließbar ist. Die Anziehungskraft des vermeintlichen Kerns treibt (vergleichbar mit der Zentripetalkraft der Semiosphäre) das Abschälen aufeinanderfolgender Verpackungen⁶³ voran, was kontinuierlich zu neuen Perspektiven führt. Die Sujet-Bewegung ist aufgrund der Grenzüberschreitung nicht vollendet, sondern die Dynamik der Narration bleibt durchgehend erhalten.

4.3.4 Zwischenergebnis

Die Analyse der globalen Grenz- und Raumstruktur in *Talisman* mit Hilfe von Lotmans Sujet-Modell und seinem anschließend entwickelten Semiosphären-Modell bietet neue und einschlägige Einblicke in die narrative Struktur des Textes. Aus dem (der Narration zugrunde liegendem) semantischen Feld, das sich zwischen den Gegensatzpaaren ‚normal‘ und ‚rätselhaft‘ entfaltet, erhebt sich visuell eine Raumteilung in zwei von einer Grenze unterteilten Teilräume. Die Untersuchung der beiden Teilräume zeigt, dass die bloße Analyse der geografischen Räume nur einen limitierten Zugang zu den räumlichen Dimensionen des Textes ermöglicht, was insbesondere daran liegt, dass die wesentlichen Raumkonstellationen in *Talisman* symbolischen Charakter haben und auf einer sprachlichen Metaebene produziert und produktiv werden. Topografische Textelemente fungieren hingegen auf einer konkreten Bedeutungsebene, die in *Talisman* eine eher untergeordnete Rolle spielt. Ebenso hat die

⁶³ ‚Verpackung‘ ist in diesem Zusammenhang deckungsgleich mit den Begriffen ‚Umhüllung‘, ‚Fassade‘, ‚Maskerade‘ oder ‚Verkleidung‘, denen die zeitliche Dimension der Vergänglichkeit innewohnt.

bisherige Analyse gezeigt, dass die beiden visuell markierten Teilräume entgegen der Sujet-Theorie nicht eindeutig semantisch besetzt sind. Stattdessen stellen sie insgesamt bereits unterschiedliche Zwischenräume dar, zu denen die Autorin mittels Reflektionen über die deutsche und japanische Sprache einen Zugang findet.

Der dualistische und binäre Aufbau des Sujet-Modells spiegelt sich somit primär in der visuellen Gestaltung des Bandes, nämlich der farblich in Blau hervorgehobenen Grenze und der dadurch entstehenden Teilräume wider, jedoch nicht in deren semantischer Besetzung. Semantische Oppositionen sind nicht eindeutig auf die visuellen Teilräume beschränkt, sondern kommen innerhalb der beiden Teilräume in jeder Kurzgeschichte vor, die individuell deren Verhandlung gestaltet. Ebendiese textinternen Zwischenräume stellen die Grundlage der im Weiteren folgenden Analyse dar. Auch in diesem Zusammenhang ist wie in der vorangegangenen Sujet-Analyse von *Talisman* nach Grenzkonstellationen und potenziellen Grenzüberschreitungen und Handlungsträgern einzelner Textbestandteile zu fragen. Da das Grenzkapitel in *Talisman* an sich nicht ausschließlich als Trennlinie, sondern vor allem als *Grenzraum* auftritt, lässt sich die globale Grenzüberschreitung in zweifacher Weise deuten. Zum einen kann nach einer dem Grenzraum internen Grenzüberschreitung gefragt werden, die letztendlich als gescheitert zu betrachten ist, da es dem jungen Mann des Wörterbuchdorfes nicht gelingt der institutionellen Macht der Wörter zu entkommen und in den *unlogischen* Raum des Unkonkreten, Nicht-Verbalisierbaren und nicht-sprachlich-Kategorisierbaren hinüberzugehen, wo sinnbildlich die Fähigkeit zu lieben und geliebt zu werden auf ihn wartet. Auf einer Metaebene zeigt Tawada sprachkritisch die Unzulänglichkeiten des Systems Sprache auf, wenn es darum geht, das Magische und *Unlogische* menschlichen Lebens zu erfassen, das eben nicht den systematisch ausgeklügelten Regeln der Sprache unterliegt. Ebendiese Zwischenräume stellen neue, individuelle, innovative und vor allem unkonventionelle Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns dar. Der gescheiterten Grenzüberschreitung (restitutive Narration des Grenzkapitels) steht das revolutionäre Element des fließenden ‚Hinübergehens‘ der Erzählinstanz über das Grenzkapitel in den visuell angezeigten zweiten Teilraum gegenüber. Dieser Prozess bilanziert die Sprachkritik des Grenzkapitels und bezieht Stellung, indem es die Möglichkeit, die Unzulänglichkeit der Sprache zu überwinden, aufzeigt und damit eine Bekräftigung alternativer Wahrnehmungs- und Erkenntnisräume darstellt. Im Wortlaut Lotmans stellt die globale Grenzüberschreitung in *Talisman* einen Bruch mit der dem Text zugrunde liegenden

sprachlich-logischen Ordnung dar. Der globalen narrativen Struktur in *Talisman* liegt demnach ein revolutionäres Element zugrunde, das eine unaufhörliche Sujet-Dynamik zur Folge hat. Diese propagiert fortlaufend die erkenntnisbringende Schaffenskraft jener Zwischenräume, in denen ‚Normales‘ und ‚Rätselhaftes‘ in Dialog miteinander tritt und einen dynamischen Prozess des Neubetrachtens initiiert.

Da Lotmans Sujet-Theorie primär die globale Struktur der Narration in den Blick nimmt, scheint es erforderlich, darüber hinaus eine Analyse weiterer Raumkonstellationen vorzunehmen, die innerhalb der einzelnen Kurzgeschichten, der beiden visuell markierten Teilräume und kapitelübergreifend narrativ gestaltet werden. In der Besprechung der einzelnen Kurzgeschichten der beiden Teilräume wurde bereits auf einige dieser Raumtypen, wie bspw. den Übersetzungs- oder den Körperraum hingewiesen. Es folgt nun eine eingehende Betrachtung der Ausgestaltung und Dynamik dieser Raumtypen, die Tawada als Methoden des Erkenntnisgewinns und allgemein im Umgang mit dem Erlebten einsetzt. Aufgrund der intrinsischen Dynamik und des organischen Aufbaus des Semiosphären-Modells bietet sich dies als Analysemodell der Raumtypen an, was jedoch nicht bedeutet, dass die narrative Gestaltung der Räume ausschließlich unter Berücksichtigung des Semiosphären-Modells zu betrachten ist. In erster Linie orientiert sich die Analyse der Raumtypen direkt an den im Text narrativ dargestellten Dynamiken, die mit Hilfe der zuvor dargelegten grenz- und raumtheoretischen Überlegungen zu erproben sind. Zudem ist evident, dass die einzelnen Raumtypen thematische und auch strukturelle Parallelen und Verflechtungen aufweisen, die aus dem eigentümlichen Sprachgestus und Schreibstil Tawadas hervorgehen.

4.4 Narrative Raumtypen

4.4.1 Übersetzungsräume

Der offensichtlichste und indirekt am häufigsten in der Rezeption thematisierte Raumtyp ist der Übersetzungsraum, der bereits in Zusammenhang mit dem Grenzkapitel *Das Wörterbuchdorf* besprochen wurde. Dabei wurde auf die visuelle Gegenüberstellung des japanischen und des deutschen Schriftraums hingewiesen, die aus ihrer statischen Gegensätzlichkeit des Normalen (Verstehen) und Rätselhaften (nicht-Verstehen) einen dynamischen Aushandlungsprozess beim Leser initiiert. Ausgangspunkt dafür ist die zugrunde liegende Gemeinsamkeit

beider Textversionen, nämlich die gleiche Geschichte des Wörterbuchdorfes, die dem Leser als topologischer Fixpunkt bei der Auseinandersetzung mit beiden Schrifträumen dient. Auf dieser Grundlage, deren Voraussetzung die statische Parallelisierung beider Texte ist, entsteht bei der Lektüre ein mentaler Zwischenraum, der symbolisch zwischen den Sprach-, Schrift- und Texträumen liegt und dessen Produktivität sich aus deren Gegenüberstellung speist. Ebendiese Gegenüberstellung und die Deckungsgleichheit unterschiedlicher Versionen desselben zugrunde liegenden Textes (oder Geschichte) werden in dem entstehenden Zwischenraum infrage gestellt. Eine genauere Ausführung hierzu liefert Tawada in der zweiten Geschichte von *Talisman*, nämlich *Erzähler ohne Seelen* in Zusammenhang mit einer Reihe von Erzählräumen, die im Weiteren noch besprochen werden. Einer dieser Erzählräume, der gleichsam auch ein Übersetzungsraum ist, ist die „Kabine für die Simultanübersetzer“ (T19):

Bei internationalen Kongressen kann man oft die schönen durchsichtigen Kabinen sehen, in denen erzählende Menschen stehen: Sie übersetzen und machen auf diese Weise Nacherzählungen. Die Mundbewegungen, die Gesten und die Blicke der einzelnen Simultanübersetzer sind so individuell, dass man nicht glauben kann, es gehe bei allen um einen gemeinsamen Text. (T19)

Grundlegend geht es hier um die Auslotung der Frage nach einem Originaltext, d.h. einem Kern, dessen Inhalt durch den Übersetzungsprozess in Nacherzählungen transformiert wird, was dem Übersetzungsvorgang an der durchlässigen Außengrenze der Semiosphäre entspricht. Je nach Perspektive werden an der Peripherie Mitteilungen in Nicht-Mitteilungen, d.h. in eine andere Sprache, oder eben umgekehrt unverständliche Nicht-Mitteilungen in verständliche Mitteilungen der bekannten Sprache übersetzt. Mit Hilfe der durchsichtigen Übersetzerkabinen visualisiert Tawada die Unterschiedlichkeit der parallel zueinander stehenden Nacherzählungen und zeigt damit die multilaterale Interpretierbarkeit eines Originaltextes auf. Tawada geht jedoch noch weiter und stellt die vermeintliche *Eindeutigkeit* des Originaltextes infrage:

Vielleicht geht es in Wirklichkeit auch gar nicht um einen einzigen gemeinsamen Text, sondern die Übersetzer machen durch das Übersetzen sichtbar, dass dieser Text gleichzeitig mehrere Texte ist. (T19)

Insofern macht Tawada nicht nur auf die vielfachen Interpretationsmöglichkeiten eines Originaltextes aufmerksam, sondern erklärt zudem, dass der Originaltext inhärent bereits mehrdeutig und nicht singulär ist. Die Übersetzerkabine wird zum narrativen Medium, die immanente Polyphonie eines Originaltextes und dessen Auslegbarkeit zu visualisieren. Die Verhandlung der Konzepte ‚Originaltext‘ und ‚Nacherzählung‘ ist auf einer allgemeineren Bedeutungsebene auch eine grundlegende Betrachtung von Texten im weitesten Sinne. Der sprachliche Übersetzungstext steht demnach repräsentativ für den Übertragungs- und Transformationsvorgang von Texten unterschiedlicher Art, wie bspw. kultureller Texte. In dieser Hinsicht verhandelt Tawada den Begriff eines vermeintlich essentialistischen kulturellen Kerns und zeigt nicht nur dessen vielfältige Interpretierbarkeit, sondern auch dessen inhärente Mehrdeutigkeit auf. Da die Eigenschaft der Mehrdeutigkeit im essentialistischen Sinne jedoch gegen den Begriff des Kerns spricht, nimmt Tawada aufgrund dieser Zusammenführung und ohne den Begriff des Kerns, Zentrums oder Originaltexts zu verabschieden, eine Re-Definition desselben vor. Der Kern einer Kultur (eines kulturellen Textes) ist somit kein essentialistisch definierbares und starres Zentrum mehr, sondern ein dynamischer mehrdeutiger Text, der folglich eine Vielzahl divergierender Auslegungen ermöglicht.

Das Bild des Originaltextes ist ein wiederkehrendes Motiv in *Talisman*, das nicht nur im Rahmen konkreter Übersetzungsvorgänge sondern in unterschiedlichen Zusammenhängen aufgegriffen und verarbeitet wird. Die fundamentale Aussage der Mehrdeutigkeit scheint dabei wiederholt durch und bleibt grundlegend bestehen, wie bspw. Tawadas Reflektionen über den Begriff ‚Seele‘ nahelegen:

Der menschliche Körper hat auch viele Kabinen, in denen Übersetzungsarbeiten gemacht werden. Ich vermute, dass es dort um die Übersetzung ohne Original geht. Es gibt aber Personen, die davon ausgehen, dass jedem Menschen bei der Geburt ein Originaltext gegeben wird. Den Ort, an dem dieser Text aufbewahrt wird, bezeichnen wir als Seele. (T19f)

Entsprechend der Mehrdeutigkeit eines Originaltextes legt Tawada ebenfalls in *Erzähler ohne Seelen* „zwei bildliche Vorstellungen von der menschlichen Seele“ (T21) vor, in denen sie erneut die essentialistische Auffassung des Originaltextes anzweifelt. In ihrer ersten Vorstellung ist

die Seele ein Loch im Körper, das ständig mit dem Brötchen, das dieselbe Form hat wie dieses Loch, oder mit einem Embryo oder mit dem Dampf der Liebe gefüllt werden muss. Sonst haben die Seelenträger das Gefühl, dass ihnen etwas fehlt. (T21)

Interessant ist die von Tawada vorgenommene Umkehrung. Der Originaltext ist hier nicht inhaltlich gefüllt, stattdessen lediglich eine Form, die einen Inhalt verlangt. Die vermeintliche Informationsfülle des Originaltextes wird durch eine inhaltliche Leere ersetzt, die es aktiv zu besetzen gilt, um einen Zustand der Vollkommenheit zu erreichen. Als Möglichkeiten führt die Erzählerin ein Brötchen, ein Embryo und den Dampf der Liebe an. Verallgemeinert kann ein Mensch das Loch, das für ein Originaltext-Äquivalent bestimmt ist, mit einem Genussmittel wie Essen, mit der Aufgabe des Mutterseins⁶⁴ oder mit dem Gefühl der Liebe füllen. Ohne diese Hinzufügungen „fehlt“ (ebd.) dem Seelenträger eben etwas, was motivisch an den jungen Mann des Wörterbuchdorfes anknüpft, der aufgrund seiner gescheiterten Suche nach der Liebe unvollkommen, nämlich als ein „mittendrin unterbrochenes Wort“, dem „jegliches Lebensziel fehlt“ (T81), verbleibt.

In der zweiten Vorstellung der Protagonistin „ähnelt die Seele einem Fisch. Das Wort »Seele« zeigt, dass sie mit dem »See« oder überhaupt mit dem Wasser zu tun hat“ (T21). Eingebettet in diese Assoziationen berichtet die Erzählerin von den Schamanenkandidaten tungusischer Völker, deren Seele wie ein Fisch durch den Fluss bis hin zur Tiermutter des Schamanen schwimmt, von der sie dann verschlungen und als Tier wiedergeboren wird. Die Seele, d.h. der Originaltext des Schamanenkandidaten wird buchstäblich *über*-setzt, nämlich von einem Körper in den nächsten und von einem Leben in das nächste. Die Seele tätigt einen *Über*-gang, indem sie räumlich betrachtet von dem menschlichen in den tierischen Körper fließend *hinübergeht*. Auch in diesem Zusammenhang fordert Tawada die essentialistische Vorstellung des Konzepts Seele heraus, zumal diese nun unabhängig von ihrem ‚eigentlichen Besitzer‘ ein Leben in der Form eines beliebigen Tieres führt:

Es ist eine schöne Vorstellung, dass die Seele als Tier irgendwo in der Welt ihr eigenes Leben führt. Die Seele ist unabhängig von der Person. Was sie erfährt, kann der Mensch nicht wissen, jedoch besteht eine Beziehung zwischen dem Menschen und seiner Seele. (T22)

⁶⁴ Das Muttersein, die Muttersprache, das Bild der Gebärmutter und weitere Assoziationen des Begriffs Mutter stellen wiederkehrende Motive in *Talisman* dar, die unter der Überschrift „Mütterräume“ besprochen werden.

Mit dieser neu definierten topologischen Beziehung zwischen dem Menschen und seiner Seele wird implizit die Frage nach der Beziehung zwischen dem Subjekt und Objekt gestellt. Die Seele ist nun nicht mehr abhängiges Objekt des Subjekts ‚Mensch‘, sondern führt als dem Menschen gleichgestelltes Subjekt ein eigenständiges Leben. Die *Über*-Setzung der Seele vom Objekt des Menschen zum autonomen Subjekt stellt die Zentralität des Menschen und somit dessen grundlegende topologische Beziehung zu seiner Umwelt infrage; eine Überlegung, die bereits an vorheriger Stelle in derselben Erzählung zum Vorschein kommt:

Die Behauptung, dass einer, der schreibt, nicht richtig lebt, kann nur von solchen Personen stammen, die den Menschen und sein Leben als Subjekt und Objekt verstehen. Sie würden vielleicht sagen, ein Mensch müsse vor allem sein Leben leben. Ich würde sagen, ich lebe, und mein Leben lebt auch. (T18)

Folglich steht nicht nur der Mensch als Subjekt im erlebenden und wahrnehmenden Mittelpunkt, sondern eben auch die Seele oder das Leben selbst. Der Mensch als einziges im Zentrum stehendes und erlebendes Subjekt wird abgelöst und stattdessen wird auf die Parallelität mehrerer gleichwertiger Erlebniswelten hingewiesen.

Eine genaue Betrachtung des zunächst konkret genannten Übersetzungsraumes (Kabinen der Simultanübersetzer) zeigt besonders hinsichtlich der Frage nach dem Originaltext (topologischer Kern) die vielschichtige räumliche Gestaltung desselben und legt die unterschiedlichen *Über*-setzungs-Vorgänge offen, sowohl im konkret sprachlichen Hinblick als auch das symbolische *Hinübersetzen* von einem Raum in den nächsten. Dabei spielt die Grenze an sich keine maßgebende Rolle. An ihre Stelle tritt der Übersetzungsvorgang, der die verbindenden Eigenschaften unterschiedlicher Räume hervorhebt und aktiviert.

Ein weiterer Ort, an dem sich ein Übersetzungsraum entfaltet, ist das Büro mitsamt seinen Schreibutensilien in der einleitenden Kurzgeschichte *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* in *Talisman*, in der die Erzählerin feststellt, dass die topologische Beziehung zwischen ihr und ihrer materiellen Umwelt (der Schreibware) eine rein sprachliche ist (T9). Mit diesem Wissen durchleuchtet sie die aufgrund der neu erlernten deutschen Sprache entstehende sprachlich-topologische Beziehung des Ichs zu den Schreibutensilien und wirft einen analysierenden Blick auf die Strukturen der deutschen Sprache. Von besonderem Interesse ist für die Erzählerin die Personifizierung eines Objekts: „Der blöde Bleistift! Der spinnt! Der will heute nicht schreiben!“ (T10). Die Erzählerin erklärt, dass die japanische

Sprache nicht die Möglichkeit bietet, über Gegenstände zu sprechen, als wären sie Personen (T10), weswegen sie eine Erklärung für diese sprachliche Eigentümlichkeit des Deutschen sucht. Ihre erste Theorie ist, dass es sich hier um einen deutschen Animismus⁶⁵ handelt, was sie jedoch sofort wieder verwirft. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Personifizierung eines Objekts die Wiederherstellung der Macht des Subjekts ermöglicht:

Der Bleistift hatte in dieser Sprache [Deutsch] die Möglichkeit, der Frau Widerstand zu leisten. Die Frau konnte ihrerseits über ihn schimpfen, um ihn wieder in ihre Macht zu bekommen. Ihre Macht bestand darin, dass sie über den Bleistift reden konnte, während der Bleistift stumm war. (T10f, Anmerkung von C.S.)

Diese Auslegung wirft einen für die intendierte deutschsprachige Leserschaft verfremdenden Blick auf die oftmals unhinterfragten Strukturen der eigenen Sprache. Primär scheint es der Autorin jedoch nicht um die Entdeckung substantieller Wahrheiten (wie der Wiederherstellung sprachlicher Macht mit Hilfe linguistischer Strategien) zu gehen, sondern darum, scheinbar Selbstverständliches aus dem Alltag zu hinterfragen, mit dem Ziel, ein flexibles Denken und Betrachten der Welt zu fördern, das sich dem Feststecken in den unhinterfragten topologischen Strukturen der eigenen Muttersprache widersetzt. Zur Veranschaulichung führt die Erzählerin unterschiedliche Gruppierungsmöglichkeiten von Substantiven im Deutschen und im Japanischen an. Während Substantive im Deutschen nach dem Geschlecht (maskulin, feminin, neutral) gruppiert werden, gibt es im Japanischen semantische Gruppierungskriterien, bspw. flache, längliche oder runde Gegenstände und weiter: „Es gibt natürlich auch die Gruppe der Menschen: Männer und Frauen gehören zusammen dahin. Grammatikalisch gesehen ist im Japanischen nicht einmal ein Mann männlich“ (T11). Durch das Aufzeigen sprachlicher Gruppierungsmöglichkeiten wird dem Leser ein veränderter Blick auf das Deutsche und somit auf die sprachlich bedingte Beziehung zu seiner Umwelt ermöglicht. In diesem Fall geht es nicht um die sprachliche Übersetzung einzelner Lexeme, sondern um das Hin-übersetzen sprachlicher Strukturen.

Das konkrete sprachliche Übersetzen von Literatur wird in der vorletzten Kurzgeschichte *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* ausführlich thematisiert⁶⁶. Dieses Kapitel

⁶⁵ Greift auf das Bild der Seele zurück, die nicht nur in dem menschlichen Körper, sondern auch in dem von Tieren oder hier gar Gegenständen leben kann.

⁶⁶ vgl. hierzu Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923)

wirft einen analysierenden Blick auf die von Mitsuo Iiyoshi verfasste japanische Übersetzung des deutschen Originaltexts, nämlich Paul Celans Gedichtband „Von Schwelle zu Schwelle“. Dabei hebt Tawada die Bedeutsamkeit des japanischen Radikals⁶⁷ „Tor“ hervor, das fortlaufend an entscheidenden Stellen in der japanischen Übersetzung erscheint. Sie schlussfolgert sogar, dass „[g]enau dieses Radikal [...] die »Übersetzbarkeit« der Literatur Celans [verkörpert]“ (T126). Interessant ist die semantische Bedeutung des Tors, das immer auch eine Form der Grenze abbildet und das Potenzial des Übergangs bereithält, was im Wesentlichen eine bildliche Verkörperung des literarischen Übersetzungsprozesses ist.

Aus der japanischen Übersetzung destilliert Tawada die Ideogramme heraus, die aus dem Radikal „Tor“ bestehen, nämlich *Schwelle*, *Hören*, *Leuchten*, *Zwischenraum*, *Sich auftun* und *Dunkel* und bespricht im Weiteren deren semantische Zusammensetzung und Bedeutung im Kontext der Übersetzung.

Die Autorin erarbeitet, dass es bei der *Schwelle* um die Grenze gehe, nicht aber um ihr Überschreiten, wie der Titel von Celans Gedicht „Von Schwelle zu Schwelle“ nahelegt, denn wie erklärt wird: „Es geht nicht darum, eine bestimmte Grenze zu überschreiten, sondern darum, von einer Grenze zu einer anderen zu wandern“ (T128).

Das Ideogramm *Hören* setzt sich aus dem Radikal „Tor“ und dem bildlich darunter stehenden Zeichen für „Ohr“ zusammen: „Folgt man dem Zeichen, so bedeutet Hören, wie ein Ohr an der Schwelle zu stehen“ (T128). Dieses Bild verbindet Tawada mit einem japanischen Sprichwort, das besagt: „Der Knabe, der vor einem Tempeltor lebt, kann das Gebet rezitieren, ohne es zu lernen“ (T130). Celan selbst scheint in dieser Analogie inbegriffen, nämlich als Autor, der nicht durch das Tor hinein in die japanische Sprache geht (Celan war der japanischen Sprache nicht mächtig), jedoch „ins Japanische hineinblicken“ (ebd.) kann. Zu diesem Bewusstsein des Schwellenzustands bei Celan oder der Fähigkeit Celans, diesen Schwellenzustand zu antizipieren und den daraus entstehenden Konsequenzen für die Übersetzbarkeit seiner Texte schreibt Tawada ausführlich:

Der Dichter muss den Blick der Übersetzung, der aus der Zukunft auf den Originaltext geworfen wird, gespürt haben. Interessant ist, dass man Celans Fähigkeit, diesen Blick

⁶⁷ Hierzu Tawadas Erklärung: „Ein Radikal ist so etwas wie der »Hauptbestandteil« eines Ideogramms (Ideogramm = Schriftzeichen, das einen ganzen Begriff ausdrückt und nicht einen Laut wie das Alphabet).“ (T126)

wahrzunehmen, nicht mit sogenannter Sprachkenntnis begründen kann. Es muss eine Fähigkeit geben, beim Schreiben ein oder mehrere fremde Denksysteme [...], die außerhalb der konkret verwendeten Sprache liegen, zu sich zu rufen und im Text präsent zu machen. (T130f)

Das dritte Ideogramm mit dem Radikal ‚Tor‘, unter dem nun das Zeichen ‚Mensch‘ steht, ist *Leuchten*. Warum die Zusammenfügung der Zeichen für Tor und Mensch *Leuchten* bedeutet, erklärt sich die Autorin damit, dass „einer, der unter einem Tor (oder auf einer Schwelle) steht, besonders fähig [ist], ein Leuchten aus einer unsichtbaren Welt zu empfangen“ (T131), wie eben Celan in seinem dichterischen Schwellenzustand. Zudem fragmentiert Tawada die phonetische Lautabfolge des Wortes ‚Leuchten‘ und entdeckt dabei ein phonetisches ‚ich‘ (Leu-ich-ten), das bildlich dem Menschen im japanischen Ideogramm für Leuchten entspricht.

Das Ideogramm für *Zwischenraum* setzt sich aus einer Sonne unter einem Tor zusammen, was Tawada dazu veranlasst, über die Bedeutung eines Zwischenraumes im Kontext der Übersetzung nachzudenken. Sie erklärt, dass ein Zwischenraum „kein geschlossenes Zimmer, sondern [...] der Raum unter dem Tor [ist]“ (T134) und dass Celans Wörter – ähnlich wie die Forderung des *spatial turns* – „keine Behälter, sondern Öffnungen“ seien, durch die man wie durch ein Tor ginge, wenn man sie lese (ebd.).

Das *Sich auftun*, dem auch das Radikal ‚Tor‘ zugrunde liegt, ist die Konsequenz des durch-das-Tor-gehens: „Ein Wort zu schreiben bedeutet, ein Tor zu öffnen. Die Lektüre der Schriftzeichen ist die der Wörter, und nicht die der Sätze oder des Klangs. Die faszinierende Übersetzbarkeit der Gedichte Celans kann u.a. an ihrer Wörtlichkeit liegen“ (T134f).

Das letzte Ideogramm mit dem Radikal ‚Tor‘ ist *Dunkel*. Die rätselhafte Konstellation eines Tors, unter dem ein Ton steht und Dunkel bedeuten soll, erklärt Tawada damit, dass der Ton den Weg durch das Tor ins Dunkel versperrt. Nur wer verstanden hat, dass der Ton ein anderes Medium ist, d.h. dass er gehört werden kann und dadurch nicht mehr die Sicht verhindert, findet den Zugang zum Dunkel (T136f). Der Ton unter dem Tor kann folglich sowohl ein Element der Trennung als auch eines der Verbindung sein.

Durch den Vergleich der wörtlichen Bedeutung der Celan Gedichte im Original und in ihrer Übersetzung tun sich Zwischenräume des Interpretierens und Verstehens auf, die einen

besonderen Einblick in die Übersetzbarkeit von Literatur bieten. Dabei geht es nicht um die reine Abbildung der Bedeutung eines Textes, sondern darum, dass die Übersetzung Dimensionen eines Textes sichtbar machen und ihnen einen neuen Körper geben kann (vgl. T138).

Die Analyse der Übersetzungsräume in *Talisman* zeigt, dass das Konzept der Übersetzung als das Sich-über-etwas-hinweg-setzen und das Hin-über-gehen und somit als räumlich konnotierter Prozess zu betrachten ist, unabhängig davon, ob es sich nun um die Übersetzung von Paul Celans Gedichten ins Japanische, die polyphone Übersetzung eines Originaltextes durch Simultanübersetzer oder um das Hinübergehen einer Seele von dem einen in den anderen Körper handelt. Der sinnbildliche Übersetzungsvorgang ist damit ein grundlegendes Motiv in Tawadas Schreiben und tritt an die Stelle einer starren Vorstellung einer Grenzüberschreitung, bei der eine klar definierte Grenze überschritten wird. Im Gegensatz hierzu sind die im Übersetzungsvorgang vermeintlich überschrittenen Grenzen bei Tawada nicht klar definiert, was nicht zuletzt mit dem Konstruktionscharakter der Grenze zusammenhängt. Das Hinübersetzen ist insofern räumlich konnotiert, als die Produktivität der entstehenden Übergangsräume aufgezeigt wird.

4.4.2 Erzählräume

Ein weiterer Raumtyp in *Talisman* ist der Erzählraum. Damit sind Räume gemeint, in denen aktiv erzählt wird oder die gar selbst erzählen. In *Erzähler ohne Seelen* nimmt Tawada eine Betrachtung unterschiedlicher Erzählräume vor und verweist gleich mit ihrem Einstieg auf die Verknüpfung von Räumlichkeit und Erzählen:

Eines der deutschen Wörter, die mir in der letzten Zeit zunehmend gefallen haben, ist das Wort »Zelle«. Mit Hilfe dieses Wortes kann ich mir viele kleine lebende Räume in meinem Körper vorstellen. In jedem Raum befindet sich eine erzählende Stimme. (T16)

Die Körperzelle deutet das Organische, Lebendige und Dynamische dieser Raumvorstellung an. Doch nicht nur innerhalb des Körpers, sondern auch außerhalb, entdeckt die Erzählerin Zellen, die auf ihre Art organisch und lebendig wirken. Die erste dieser Zellen ist die Telefonzelle, die sich die Erzählerin konkret von innen beleuchtet auf einer dunklen Straße nachts in Tokio vorstellt. Die Telefonzelle ist von Sonnenuntergang bis Mitternacht ununterbrochen von jungen Mädchen besetzt (T16), denn, so schlussfolgert die Erzählerin,

„[d]ie Mädchen konnten wahrscheinlich in der Zelle ihre Begabung zu erzählen besser entfalten als in ihrem Elternhaus“ (T16). Die Telefonzelle bietet demnach einen schützenden Innenraum (vgl. Nitsch 2015:30) für die Erzählungen der Mädchen, der dem bedrohlichen Außenraum (ebd.) diametral gegenübersteht: „Der von innen beleuchtete durchsichtige Glaskasten, in dem die Mädchen sich befanden, stand zwischen den dunklen Gestalten der Bäume im Park“ (T16). Diese Konstellation ist besonders im Zusammenspiel mit der Beschreibung der Blicke der Mädchen interessant: „Sie hielten den Hörer fest in der Hand und warfen [...] ihren lebendig leeren Blick in verschiedene Richtungen, so als könnten sie irgendwo in der Luft ihren Gesprächspartner sehen“ (ebd.). Der Blick, der von dem hellen beschützenden Innenraum in Richtung des dunklen bedrohlichen Außenraums geworfen wird, verliert sich im Nichts, wodurch eine potenzielle Verbindung nach außen hin abbricht. Die einzige verbleibende Verbindung ist die mit dem telefonischen Gesprächspartner (vgl. Parr 2008:18), der jedoch räumlich nicht anwesend ist. Paradox und leicht grotesk an dieser Raumkonzeption ist, dass die Mädchen sich innerhalb dieses Innenraumes der Telefonzelle zwar geschützt fühlen, sie jedoch durch den gläsernen Glaskasten von außen für jeden sichtbar sind, während ihnen der Blick nach außen nicht möglich ist. Das Beobachten von außen spielt folglich eine wichtige Rolle. Die Mädchen stellen sich, in der Vorstellung einen beschützenden Raum zu betreten, allerdings für den Außenraum zur Schau, zu dem auch die beobachtende Erzählerin gehört. Sie betont, dass sie das Bild dieser Telefonzelle als Erzählraum, d.h. die Form der Erzählung, und nicht deren Inhalt fasziniere und interessiere (T16f).

Der Vergleich der Telefonzelle mit einem beweglichen Raumschiff steht der Vorstellung des nächsten Erzählraumes in *Erzähler ohne Seelen*, nämlich einer Beichtkammer „aus massivem Holz [...] in einer unbeleuchteten Ecke einer katholischen Kirche“ (T17) gegenüber. Die schwere hölzerne Außenwand erinnert an einen stark im Boden verwurzelten Baum. Die Erzählerin, wieder an der räumlichen Form interessiert, erkennt: „Es gibt also Erzähl-Zellen, die sesshaft sind, und es gibt welche, die beweglich zu sein scheinen“ (T18). Als Gemeinsamkeit der Telefonzelle und der Beichtkammer betrachtet die Erzählerin das darin stattfindende Sprechen über sexuelle Begegnungen. In diesem Zusammenhang gewinnen die Eigenschaften des Sesshaften und Beweglichen an Bedeutung: Metaphorisch ist die Telefonzelle ‚beweglich‘, da die in ihr stattfindenden Erzählungen ‚beweglich‘, d.h. an keine ‚sesshaften‘, feststehenden (religiösen) Werte oder Normen geknüpft sind, wie es in der

Beichtkammer der Fall ist, in der eine sexuelle Begegnung *gebeichtet* und nicht von ihr wie in der Telefonzelle *erzählt* wird. Die räumlichen Ausgestaltungen und Konnotationen der Erzählräume bieten folglich Einblick in die unterschiedlichen Methoden und Versionen des Erzählens, das immer auch an seinen Kontext geknüpft ist, der eine gewisse Form verlangt.

Auch der literarische Schaffensprozess wird räumlich konnotiert; nicht nur insofern als die Erzählerin „ein Schreibzimmer, das einer Gefängniszelle ähnelt, für die Herstellung einer erotischen Schrift“ (T18) als geeigneter als ein großes Zimmer betrachtet, sondern auch in der Hinsicht, dass das Schreiben selbst eine „Aktivierung der Fleischzellen [ist], die im Körper ihre eigenen Telefonzellen, Mönchszellen und Gefängniszellen bilden“ (T18f). Der Versuch die einzelnen zell-internen Erzählungen „herauszuhören“ (T19) und ihnen mit ihrer Niederschrift einen neuen Körper und Resonanzraum zu verleihen, stellt die Erzählerin vor eine Herausforderung, da sie bemerkt, wie (geografisch und zeitlich) fremd ihr ihre Zellen und deren Erzählungen sind (ebd.). Das Unterfangen, die Sprache der Zellen zu verstehen, exemplifiziert die Erzählerin anhand der zuvor analysierten Kabinen der Simultanübersetzer, und beleuchtet somit die Polyphonie einer Erzählung. Die Sprache der Zellen ist demnach mehrstimmig, wodurch eine Erzählung immer gleich zu mehreren Erzählungen wird.

Das Schreiben und Erzählen von Geschichten (Narrationen) und deren Mehrstimmigkeit gilt als Grundprinzip ebenso für die Geschichte (Historie). Um an die Mehrdeutigkeit dieser Erzählungen heranzukommen, begibt sich die Erzählerin auf die Suche nach den Erzählungen der Toten, die ihr zufolge in verschiedenen Kulturen unterschiedlich ‚hörbar‘ gemacht werden. Sie nennt zwei Räumlichkeiten, in denen die Toten zur Sprache kommen, nämlich das Theater (T23) und das Völkerkundemuseum (T24). Das Theater ist ein Raum, in dem potenziell mögliche oder gar reale Ereignisse auf einer Bühne für ein zuschauendes Publikum dargestellt werden. Doch über seine abbildende Funktion hinaus, kann das Theater Zwischenräume sichtbar machen, die im tatsächlichen Leben keine Projektionsfläche haben. So können im Theater bspw. die Toten anfangen zu sprechen, wie in *Hamlet*. Nur durch das Auftreten des toten Vaters, der von seiner Ermordung durch den eigenen Bruder erzählt, kommt die Wahrheit ans Licht: „Die Theaterbühne ist der Ort, an dem das Nicht-Erfahrbare hörbar wird“ (T24). Auch hier wird deutlich, wie stark die Form des Erzählens an den Kontext gebunden ist, denn laut der Erzählerin „erzählen [die Toten] grundsätzlich anders, weil sie nicht erzählen, um ihre Verletzungen zu verbergen“ (T24). Dieses Erzählen der Toten kommt zudem besonders in der Räumlichkeit des Völkerkundemuseums zum

Vorschein, wo die Aus- und Zurschaustellung von Völker verkörpernden Figuren zur Erzählung über das „hierarchisch[e] Verhältnis zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart“ (T25) wird. Die Toten erzählen insofern, als ihre Ausstellung immer auch ihre Niederlage besiegelt und gleichzeitig etwas über den Siegenden aussagt: „Solange ein Fremder bedrohlich erscheint, versucht man, ihn zu vernichten. Wenn er tot ist, stellt man ihn als Puppe liebevoll in einem Museum dar“ (T25). Dem Raum des Völkerkundemuseums liegt somit eine strukturelle Spaltung zugrunde: Getarnt als Bildungseinrichtung ist es jedoch primär ein Spiegel unserer Selbst und der herrschenden Machtverhältnisse, denn „das Dargestellte [ist] immer zugleich das Eroberte“ (T24f). Insofern könnte das Völkerkundemuseum sogar als Heterotopie betrachtet werden, d.h. als Raum, der zwar real existent und innerhalb der Gesellschaft konkret verortet ist, dem jedoch eigene Gesetzmäßigkeiten innewohnen, die in einem paradoxen Verhältnis zu der Einbettung des Völkerkundemuseums innerhalb der Gesellschaft stehen. Im Sinne der Heterotopie ist das Völkerkundemuseum ganz selbstverständlich in die Gesellschaft mit eingebunden, doch intern stellt es einen Ort außerhalb der Gesellschaft dar, der sowohl zeitlich als auch räumlich anders verortet ist und auf einer tieferen Bedeutungsebene sogar eine Selbstreflexion der Gesellschaft ermöglicht, in die der Ort eingebunden und gleichzeitig auch nicht eingebunden ist (vgl. Foucault 1990:39). Die dargestellten Toten erzählen zwar augenscheinlich ihre eigene Geschichte (vgl. T25), aber viel bedeutsamer und lehrreicher ist die Erzählung des Raumes selbst, die zur Geschichte derjenigen wird, die die Toten dort zur Schau stellen. Am Beispiel des Völkerkundemuseums wird besonders gut deutlich, wie ein Raum gemäß der Forderung des *spatial turns* sowohl sozial produziert als auch sozial produktiv sein kann, wie *in* ihm erzählt wird und welche Erzählung *aus* ihm selbst dadurch zustande kommt.

Tawadas Gestaltung der Erzählräume in *Talisman* ist vielseitig und komplex. Durch die räumliche Verarbeitung des Erzählens zeigt sie diverse Formen und vor allem die Mehrstimmigkeit des Erzählens auf, die immer auch eine Frage der Perspektive ist. Das Erzählen an sich wird als räumlicher Prozess dargestellt, da der Raum wesentlich an der Produktion des Erzählten beteiligt ist.

4.4.3 Klangräume

Ähnlich wie bei den Erzählräumen kreiert Tawada einen weiteren Raum, in dem die Mehrstimmigkeit ersichtlich wird. Allerdings wendet sie sich nun von dem (Geschichten-)Erzählen

ab und befasst sich stattdessen mit Stimmen und Klängen. Als hörbare Erscheinungen ähneln sie zwar den Erzählungen, unterscheiden sich jedoch insofern von ihnen, als Stimmen⁶⁸ und Klänge keinen Prozess des Verstehens erfordern. Ihre Bestimmung ist es, gehört, nicht aber verstanden zu werden. Dazu erklärt die Erzählerin: „[D]ie Sprache der Toten ist eigentlich nicht zu verstehen. Sie ist meistens nicht einmal hörbar. Nur in einem Zustand, in dem man nicht auf das Verstehen fixiert ist, kann man sie hören“ (T26). Der Ort, an dem Tawada in *Erzähler ohne Seelen* einen Klangraum entfaltet, ist ein tibetischer Tempel, in dem ein einziger betender Mönch sitzt. Die Erzählerin schildert ihre Beobachtungen wie folgt:

Aus seinem Körper kamen mehrere Stimmen. Nachdem er einmal Atem geholt hatte, breitete er erneut eine tiefe Stimme wie einen Teppich aus, auf dem dann einige andere Stimmen erscheinen konnten. Er bewegte Stimmen aus sich heraus, um jenen Erzählern Klangkörper anzubieten, die keine eigenen besitzen. Die Toten z. B., die keinen eigenen Resonanzkörper haben, konnten sich in der Stimme des Mönchs hörbar machen. (T27)

Der Stimmentepich charakterisiert und versinnbildlicht äußerst treffend die Gestalt des Klangraums, in dem Stimmen, Klänge und Töne ineinander verflochten ein neues Gebilde ergeben. Der Körper des Mönchs fungiert lediglich als Medium, eine Vielzahl unverständlicher Stimmen zeitgleich hörbar zu machen. Auch hier liegt der Prozess einer *Über*-setzung zugrunde, der dem der Seele, die von dem einen in den anderen Körper *hinübergeht*, ähnelt. Die räumliche Übersetzung wird von den Stimmen vollzogen, die keinen eigenen Resonanzkörper (mehr) haben und sich deshalb einen neuen suchen. Das Wahrnehmen und Wertschätzen der resultierenden Mehrstimmigkeit wird als Erfahrungsziel konstatiert, wobei der Stimmentepich (als Erzeugnis des Klangraums) keinen Anspruch erhebt, verstanden zu werden oder logisch analysierbar zu sein. Auch die Erzählung, die laut der Protagonistin dem Zuhören der einzelnen Stimmen entstammt, verfolgt nicht das Ziel, sinnträchtig zu sein. Im Vordergrund steht die Form, d.h. die Mehrstimmigkeit und das Sichtbarmachen von Stimmen, die trotz des Nicht-Verstehens in einen Dialog miteinander treten können. In diesem Prozess der Welterschließung hebt die Erzählerin die Fähigkeit des Zuhörens – ähnlich wie zuvor die des Beobachtens – hervor. Die sinnliche Wahrnehmung des Umfeldes rückt vor das logisch-analytische Verstehen und Erklären.

⁶⁸ Mit dem Begriff „Stimme“ ist in diesem Fall nicht das eine-Stimme-haben, d.h. das Vertreten einer Meinung oder Position gemeint, sondern die Fähigkeit und das Vermögen, Laute und Töne zu erzeugen (vgl. Duden 2016).

In *Der Klang der Geister* führt Tawada diesen Gedankengang weiter aus und funktioniert den entstehenden Klangraum zu einem Zwischenraum menschlicher Erfahrung um: „Es ist gut, dass es unmenschliche Musik gibt. Nur so können Klänge neuen Raum außerhalb der menschlichen Gedankenwelt bilden“ (T113). Dieser Zwischenraum gehört weder der Welt der Menschen noch der Welt der Geister (dem *Unmenschlichen*) komplett an. Stattdessen speist sich die Existenz dieses auditiven Zwischenraums aus beiden Welten, wodurch eine neue, verführerisch „fremde Welt“ entsteht, „die weder dem Schlaf noch dem Wachsein gehör[t]“ (T113). Anknüpfend an *Erzähler ohne Seelen* erklärt die Protagonistin, dass Musik ein Medium für die Erzählungen der Toten oder für Klanggeister sei (T113f), die den Musizierenden komplett in ihren Bann nehmen und diesen in die vollkommene Ekstase trieben, wo „es keine Sprache mehr, kein Gespräch, keine Antwort“ (T114) gebe. Das entstehende polyphone Klanggewebe ist somit strenggenommen ein Nicht-Text, da er nicht mit sprachlichen und vermenschlichten Kategorien erfasst werden kann. Das Erleben solcher sinnlich-auditiven Stimuli

erzeugt ein intensives Gefühl, das weder positiv noch negativ ist. In ihrem Klang verlieren die Begriffe des Glücks und des Unglücks ihre Bedeutungen. Ein Gefühl, das unauflösbar gemischt und widersprüchlich ist, ein Gefühl, das den vermenschlichten Kategorien wie etwa Liebe oder Hass entflieht. (T115)

Der Versuch des Verstehens und der Deutung solcher Klangräume wird torpediert und bewusst als nicht bedeutsam erklärt, da die bloße Existenz und deren sinnliche Erfahrung und nicht der Inhalt als solches die Bestimmung der Klangräume konstatieren. Ihre Existenz ist deshalb so bedeutsam, da auch ihr ein Übersetzungsvorgang zugrunde liegt, der aus dem für den Menschen Unwahrnehmbaren eine wahrnehmbare Größe macht:

Sie [die Geister] können nicht immer mit uns in Berührung kommen, aber während eine Musik gespielt wird, besteht für sie eine Chance, im Klang der Musik einen Ort zu finden. Die Geister warten auf diese Gelegenheit, weil sie keinen eigenen Klangkörper haben. Oder besser: Um für uns hörbar zu werden, braucht die Schwingung eine Materialisierung. Dafür sind menschliche Stimmbänder und Musikinstrumente geeignet. (T115f; Anmerkung von C.S.)

Der Mensch und die von ihm erzeugte Musik fungieren als Resonanzräume und Resonanzkörper und stellen damit innerhalb des Übersetzungsvorgangs eine Art

Schwellenraum dar, in dem das Unwahrnehmbare, das Fremde der Welt der Geister, eine für den Menschen wahrnehmbare Gestalt bekommt. Damit zeigt die Autorin auf, dass das scheinbar Fremde unabwendbarer Bestandteil von einem selbst ist, indem es einen Resonanzkörper zum Mitschwingen in ‚uns‘ sucht und findet. Diese Selbstreflektion legt die Schlussfolgerung nahe, dass jedes Individuum an sich über das Potenzial verfügt, ein Übersetzungsmedium zu sein, das das Unwahrnehmbare in zwar unverständliche, aber wahrnehmbare Chiffren übersetzt. Die Voraussetzung dafür – so beweist die Erzählerin – ist die Bereitschaft, für ebendiese Zwischenräume menschlicher Wahrnehmung empfänglich zu sein, die sie bildlich wie folgt exemplifiziert:

Wenn ich zehn Menschen gleichzeitig zuhören würde, könnte ich zwar keinen von ihnen verstehen, dafür würde ich aber vielleicht eine Stimme hören, die von keinem gesprochen wird. Das könnte so etwas wie die Stimme des Schweigens sein. (T122)

Die Darstellung dieses Zwischenraumes knüpft wieder an die Erzählräume an, in denen nicht die offensichtlichen Erzählungen selbst, stattdessen aber die verschwiegenen oder unhörbaren Erzählungen oder gar die Nicht-Texte von Bedeutung sind.

4.4.4 Körperräume

Bereits die Besprechung der Klangräume und der Erzählräume in *Talisman* zeigt, dass fortlaufend Bezüge zum menschlichen Körper hergestellt werden. Mal sind diese Bezüge implizit und symbolisch, wie die Anführung des „Klangkörpers“ (115), mal explizite Nennung konkreter Körperteile (Ohr und Mund [T27]), Bauch [T124], usw.). Räumlich sind diese Darstellungen insofern, als jeder Körper eine topologische Relation zu seinem Umfeld aufweist und selbst auch einen Raum mit eigenen Dynamiken darstellt.

Die erste Begegnung des Lesers mit dem Thema Körper findet bereits durch die Umschlaggestaltung des Bandes und den Titel selbst (*Talisman*) statt, die jeweils körperlich konnotiert sind. Interessant ist, dass der Umschlag ein Ausschnitt des berühmten Gemäldes *Rückenakt (Morgentoilette)* (1837) des dänischen Malers Christoffer Wilhelm Eckersberg zeigt. In der Originalversion steht eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter, nur mit einem weißen Tuch um die Hüften bekleidet, vor einem Wandspiegel. In dem Spiegel sind eindeutig die Ansätze ihrer Brüste zu erkennen und auch sonst besteht kein Zweifel daran, dass es sich um eine Frau handelt. Aus dem für den Umschlag ausgewählten Ausschnitt des Gemäldes ist

jedoch nicht eindeutig ersichtlich, ob die Figur männlich oder weiblich ist. Der abgebildete Rücken hat zwar weibliche Züge, jedoch fehlen eindeutige Hinweise auf das Geschlecht; der Kopf und die Spiegelung des Gesichts sind nicht Teil des Gemäldeausschnitts. Vor dem Hintergrund dieser (absichtlichen?) Aussparungen und der daraus resultierenden Frage nach dem Geschlecht der Figur erscheint das „-man“ in *Talisman* – gemäß der Wort- und Lautspielereien Tawadas – eine Anspielung auf die Themen Sexualität, Männlichkeit und Weiblichkeit zu sein. Diese Themen fordert Tawada bspw. in sprachlich-grammatikalischen Bedeutungszusammenhängen in *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* heraus, indem die Erzählerin die Wörtlichkeit des grammatikalischen Geschlechts einzelner Büroobjekte erprobt:

Das kleine Reich auf dem Schreibtisch wurde nach und nach sexualisiert: der Bleistift, der Kugelschreiber, der Füller – die männlichen Gestalten lagen männlich da und standen wieder männlich auf, wenn ich sie in die Hand nahm. (T12)

Dem stellt sie die Weiblichkeit gegenüber:

Es gab auch ein weibliches Wesen auf dem Schreibtisch: eine Schreibmaschine. Sie hatte einen großen tätowierten Körper, auf dem alle Buchstaben des Alphabets zu sehen waren. Wenn ich mich vor sie hinsetzte, hatte ich das Gefühl, dass sie mir eine Sprache anbot. (T13)

Während die Männlichkeit unumstritten und bestimmend auftritt, werden die Schaffenskraft und das innovative Potenzial der Weiblichkeit hervorgehoben. Diese besondere Eigenschaft summiert die Autorin in dem Begriff der „Sprachmutter“ (T13), die der Muttersprache (die Sprache der Mutter) entgegengesetzt ist, da sie als ‚Mutter der Sprache‘ neue Bedeutungszusammenhänge der Sprache gebärt. Die Assoziationslinie grammatikalisches Geschlecht – Weiblichkeit – Mütterlichkeit – Schaffenskraft ist ein grundlegender Gedanke in *Talisman*, der kontinuierlich aufgegriffen wird. So stellt sich die Erzählerin bspw. in *Im Bauch des Gotthards* den schweizerischen Gotthard-Tunnel als „den Innenraum des väterlichen Körpers“ (T96) vor, um dann nach einer Durchfahrt festzustellen, dass „[d]er Tunnel [...] ein Loch an dem Busen der Mutter Helvetia sein [sollte] (T100) und daher nicht männlich, aber der Innenraum eines weiblichen Körpers ist. Die weibliche Konnotation des Tunnels deckt sich mit dem Wunsch der Erzählerin, in dem Körper des Gotthards zu verweilen und ihn nicht lediglich als „Hindernis“ (vgl. T96) oder Transit-Raum wahrzunehmen. Viel wichtiger ist der Erzählerin der Schwellenzustand zwischen den durch

den Tunnel verbundenen Punkten: „Nicht das Licht und die Aussicht von der Bergspitze, sondern der Innenraum der Gebirge interessiert mich“ (T97). Die Erkundung und Dekonstruktion mentaler Assoziationen während der Durchfahrt stellen das produktive Element der Raumerkundung dar, das an die Weiblich- und Mütterlichkeit des Gotthard-Tunnels anknüpft. Im Bann des vom Tunnel erweckten weiblich konnotierten Schaffensdrangs macht die Protagonistin interessante Entdeckungen. Sie stellt fest, dass der Gotthard-Tunnel auf der von ihr zuvor gekauften Karte Mitteleuropas genau in der Mitte eingezeichnet ist und kommentiert dies wie folgt: „Man kann alles, was man will, genau in die Mitte einer Karte setzen, so wie auf jeder japanischen Weltkarte Japan in der Mitte steht“ (T97). Die räumliche Lokalisierung des Mittelpunkts (des Zentrums) führt zu Überlegungen über die Flagge der Schweiz und Japans und deren Gemeinsamkeit: „Sie [die beiden Flaggen] bildeten jeweils eine Insel (entweder eine runde Insel oder eine Insel in Kreuzform), die sich von ihrer Umgebung isolierte und sich selbst heimlich in die Mitte setzte“ (T99; Anmerkung von C.S.). Letztendlich ist es der durch die Tunneldurchfahrt erzeugte Schwellenzustand der Erzählerin, der sie sinnbildlich in die Mitte des weiblichen Gotthard-Körpers und somit ins Zentrum weiblicher Schaffenskraft und Produktion – ähnlich wie in den Mutterleib – rückt und zur ‚Geburt‘ neuer Erkenntnisse und Einsichten führt. Die veränderte räumliche Verortung der Erzählerin (im Tunnel) ermöglicht eine Neubetrachtung des Altbekannten.

Das Bild des Mutterleibs⁶⁹ und genauer der Gebärmutter wird erneut in *Sieben Geschichten der sieben Mütter* aufgegriffen. In dieser Erzählung destilliert die Autorin den Begriff ‚Mutter‘ aus den sieben Wörtern ‚Stiefmutter‘, ‚Gebärmutter‘, ‚Doktormutter‘, ‚Perlmutter‘, ‚Muttermal‘, ‚Muttererde‘ und ‚Mutterseelenallein‘ heraus und durchleuchtet deren Bedeutungen von dem Mutter-Begriff ausgehend. Einige räumliche Strukturen sollen in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden: Hinsichtlich der ‚Stiefmutter‘ liefert die Erzählung eine topologisch motivierte Erklärung dafür, dass Kinder des Öfteren die ‚Echtheit‘ ihrer Mutter infrage stellen (T104). Dabei entsteht der Gedanke, dass die Mutter tatsächlich nur die Stiefmutter sein könnte, was wie folgt begründet wird:

⁶⁹ Im Gespräch mit Tawada und auf Nachfrage bezüglich der Räumlichkeit ihrer Literatur schlägt die Autorin selbst die Gebärmutter als wichtigen Raum in *Talisman* vor, wenn sie sagt: „Auf Japanisch habe ich ein Buch geschrieben, das *Exophonie. Eine Reise aus der Muttersprache* heißt. Es geht darum, sich nicht an der Muttersprache festzuklammern, sondern eine Abenteuerreise in eine Fremdsprache zu wagen. Auf Deutsch habe ich wiederum einen ganz anderen Text geschrieben, der *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* heißt. Wenn ich die beiden Titel zusammen denke, bekomme ich den Eindruck, ob nicht die Gebärmutter ein wichtiger Raum wäre. Nicht nur eine Frau, sondern auch ein Mann kann eine Gebärmutter haben wie der St. Gotthard im Text *Im Bauch des Gotthards*.“ (Tawada 2016:268).

Diese Unterstellung stammt aus dem Wissen, das den meisten Erwachsenen nicht mehr zugänglich ist: Was im Bauch der Mutter gewesen ist, kann nicht das sein, was sich jetzt mit ICH bezeichnet. Denn dort gibt es eine ganz andere Welt als hier. [...] Jedes Kind also, das geboren wird, ist eine Fälschung. Das eine Kind geht bei der Geburt verloren, und ein anderes Kind wird geboren. Das ist/bin ICH. (T104)

Die Überlegungen zum und aus der Perspektive des Ichs sind grundlegend für die Verknüpfung topologischer und kognitiver Strukturen. Mahler (2015:18) beschreibt mit Blick auf das Ich den Geburtsvorgang in topologischen Zusammenhängen als „mysteriöse Transformation eines ‚Innen‘ in ein ‚Außen“, was sich mit Tawadas Auslegung deckt. Zentral ist hier erneut die Transformation, die letztendlich einen weiteren Übersetzungsvorgang darstellt: sowohl von dem einen Raum (Innen) in den nächsten (Außen), als auch eines Textes (ungeborenes Kind) in einen neuen Text (geborenes Kind).

Das Gebären und die Gebärmutter spielen auch hinsichtlich des literarischen Schaffens der Erzählerin eine zentrale Rolle: „Ich versuche mein Schreibzimmer so herzurichten, dass es einer Gebärmutter gleicht“ und „[g]leichzeitig befindet sich meine Gebärmutter in meinem Körper, so werde ich zu einer Membrane zwischen der Außenmutter und der Innenmutter“ (T104). Die Autorin selbst wird zu einer Semiosphäre mit permeabler Außengrenze, und somit zu dem Durchgangsraum eines osmotischen Gefälles, das zwischen den Notizen „[a]uf der Innenwand der Gebärmutter“ (T104) (sinnbildlicher Originaltext – Semiosphären-Kern) und dem einer Gebärmutter gleichenden Schreibzimmer (Außenbereich der Semiosphäre) auftritt. Diese Konstellation der weiblich konnotierten (Körper-)Räume treibt den Schreibprozess voran: „Es ist eine mühsame Arbeit, sich an sie [die Notizen auf der Gebärmutterinnenwand der Autorin] zu erinnern. Wenn mein Schreibzimmer einer Gebärmutter ähnelt, fällt mir diese Arbeit etwas leichter“ (T105). Der weibliche Raum wird zum organischen Raum der Produktion, des Neuerschaffens und des Gebärens, was zugleich auch Übersetzung und Transformation bedeutet. Die Gebärmutter symbolisiert einen Zwischenraum, der zwischen der „Welt der Toten“ und der „Welt der klaren Sprache“ (T105) liegt und auch hier verabschiedet Tawada das eindeutige Verstehen:

Wenn man die Schrift auf der Innenwand der Gebärmutter und die Muttermale des Kindes zusammenbringen würde, würde daraus vielleicht ein lesbarer Text entstehen. Aber die menschliche Haut trifft nie wieder auf die Innenwand der Gebärmutter. (T106)

Der Körper wird in vielerlei Hinsicht zum produktiven dynamischen Raum in *Talisman* entfaltet. Nicht nur weiblich konnotierte Räume spielen beim Betrachten der Welt eine Rolle. Ebenso bedeutsam sind die Betrachtung und das Betrachten des Körpers, d.h. die Formung des Körpers durch den Blick und die Verortung des Körpers durch seinen Blick in dem Raum, was in *Die Mineralogie der Liebe* thematisiert wird. Die in ihrer Erinnerung dreizehnjährige Protagonistin besaß damals ein Buch mit Bildern einer französischen Schauspielerin, deren Gestalt sie verehrte. Anhand eines Bildes verdeutlicht sie das wechselseitige Einwirken der Blicke auf den Körper der Schauspielerin und umgekehrt:

Man sah, dass ihre Beine schon seit Jahren zur Schau gestellt und betrachtet worden waren. Das Gesicht und die Hände waren zwar oft von unersättlichen Blicken betrachtet worden, aber die Augen konnten – im Unterschied zu den Beinen – zurückblicken, und der Mund konnte sprechen. Die Hände konnten schreiben oder sogar vielleicht ein Musikinstrument spielen. Nur die Beine waren immer nackte Anschauungsobjekte. (T86)

Hier veranschaulicht die Erzählerin die Beziehung des Körpers zu dem ihm umgebenen Raum und zeigt gleichzeitig die Transformationskraft auf, die der Raum auf den Körper hat und welche Möglichkeiten des Eingreifens dem Körper geboten sind. In *Notizen auf den Lofoten* zeichnet sich ein ähnliches Bild wie das der Beine als Anschauungsobjekte ab:

Das Salzwasser drängt sich in jede Wunde der Felsen hinein. Während die Möwen fressen, frisst sich das Wasser langsam in das harte Fleisch der Felsen. Die Felsen dagegen können nichts an der Form des Wassers ändern. Ich stehe zwischen dem Wasser und den Felsen. Vielleicht ist die Form meines Körpers auch eine Fjordlandschaft. (T92)

Zusammengefasst wird die topologische Einwirkung des Raumes auf einen Körper offenkundig, was durchaus als Metapher für die soziale Formung eines Menschen aufgrund seines Umfeldes zu deuten ist.

Thematisch daran anknüpfend modelliert Tawada in »*Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht*« Europa als Körper:

Der Körper, der gesehen werden will und muss, ist ein europäischer Körper. Dabei muss nicht einmal Narzissmus eine Rolle spielen. Vielmehr liegt diesem Bedürfnis die Befürchtung zugrunde, dass etwas, was nicht gesehen wird, jederzeit verschwinden kann. (T48)

Neben dem transformativen Potenzial ist der Blick vor allem auch existenzielle Grundlage eines (europäischen) Körpers. Wer nicht gesehen wird, existiert nicht: so die Devise.⁷⁰ Durch das Sehen entstehen Momentaufnahmen und Bilder, die eine ausgesprochen wichtige Rolle in *Talisman* spielen, wie die Dekonstruktion der menschlichen Hautfarbe durch die Erzählerin zeigt. In einem Gespräch mit der Figur Xander aus Tawadas Erzählung *Das Bad*⁷¹ geht die Protagonistin der Beschaffenheit und Bedeutung der Hautfarbe auf den Grund und erkennt, dass unser Denken über selbstverständliche Zusammenhänge und / oder Bezeichnungen wie Haut in täglichen Bildern gefangen ist und dass das Licht eine neue Perspektive ermöglicht, indem es uns von diesen Bildern befreit:

Weil uns die optische Wahrnehmung zu leicht fällt, bleiben wir dabei meistens zu passiv. Aus Faulheit übertragen wir Sprachbilder ins Optische, anstatt das Spiel des Lichtes in Sprache zu übersetzen. Er ist ein Schwarzer, sagt das Gehirn, und die Augen sind dann nicht mehr fähig, seine Haut wirklich wahrzunehmen. (T47)

Tawada exponiert im Gespräch mit der Figur Xander die scheinbare Selbstverständlichkeit der Hautfarbe und zeigt, dass der Blick auf den Körper auch durch die Sprache geformt wird, wodurch bspw. die Hautfarbe eines Menschen versehentlich als Bestandteil des Körpers und nicht als Resultat des Lichtspiels auf der Haut wahrgenommen wird. Dieser Umstand mündet in der Ansammlung von Bildern, in denen das menschliche Denken verhaftet bleibt. Sprache schafft demnach Bilder, die oftmals unhinterfragt zu Fixpunkten menschlicher Wahrnehmung werden und zu Kategorisierungen unterschiedlicher Art (Hautfarbe, Nationalität, Identität usw.) führen können. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Sprache zum einen der Urheber des kategorisierenden und stereotypisierenden Blicks auf den Körper sein kann (wie

⁷⁰ In »*Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht*« verhandelt Tawada offenkundig das jeweilige kulturelle Selbstverständnis Deutschlands und Japans. In diesem Sinne bietet sich eine Untersuchung der Darstellung, Betrachtung und Aushandlung der Kulturräume an, was jedoch über das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit hinausgeht und den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Da die kulturellen Dimensionen des Textes *Talisman* bereits ausgiebig besprochen wurden, wie der Forschungsüberblick zeigt, sollte eine noch vorzunehmende Analyse der Kulturräume explizit die räumliche Dimension des Konzepts ‚Kultur‘ in den Blick nehmen.

⁷¹ Das Gespräch mit der Figur Xander in »*Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht*«, der fünften Geschichte in *Talisman*, ist eine interessante intertextuelle Konstellation Tawadas, da Xander eine Figur aus ihrem 1989 erschienenen Kurzroman *Das Bad* ist, was die Autorin einleitend in »*Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht*« offenkundig reflektiert: „Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Xander, einer Figur aus meiner Erzählung *Das Bad*.“ (T46) Durch diese intertextuelle Referenz bindet die Autorin ihren früheren Text *Das Bad* in die vorliegende Narration mit ein und kommentiert dies in gewisser Weise, wenn sie Xanders Äußerungen kritisch reflektiert und als Ausgangspunkt für ihre Aushandlung des Themas Hautfarbe nutzt.

das Gespräch mit Xander in *Talisman* zeigt), dass Sprache aber auch ebendiesen Blick unterbrechen kann, wie von Maltzan (2012:194) hinsichtlich Tawadas Erzählung *Bioskoop der Nacht* in dem Band *Überseesungen* (2002) anhand eines Gespräches zwischen der japanischen Protagonistin und einem südafrikanischen Polizisten ausführt. Sie kommt zur Erkenntnis, dass „Identitätsfestlegung in zum Beispiel rassistischen Kategorien [...] gerade durch die Sprache offen gelegt und durch Sprache ad absurdum geführt werden kann“ (von Maltzan 2012:194). Aus sprachlichen Festlegungen und Bezeichnungen hinsichtlich konstruierter Größen wie Nationalität, Zugehörigkeit und Hautfarbe versucht Tawada scheinbar naiv einen Kern herauszuschälen, der sich – wie in *Bioskoop der Nacht* – ebenfalls als konstruiert und vor allem unlogisch erweist. Auf dieser Grundlage gelingt es Tawada Sprache nicht nur als Filter der visuellen Wahrnehmung zu verstehen, sondern auch als Mittel, dabei entstehende (Körper-)Bilder zu dekonstruieren. Bereits der Titel »*Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht*« verkörpert diesen Vorgang, in dem der Körper Europa als Konstrukt entlarvt und damit dekonstruiert wird. Der multifunktionale (d.h. sowohl kategorisierende als auch de-kategorisierende) Blick auf den Körper (Hautfarbe, aber auch Europa als lebendigen Körper) führt dazu, dass politische Zusammenhänge ersichtlich und insbesondere kritisierbar gemacht werden. Neben ihrer poetischen Dimension gewinnen Tawadas Sprachspiele hinsichtlich der Körper Räume zusätzlich politische Aussagekraft.⁷²

4.4.5 Bildräume

Einblick in die Funktion der Bildräume bietet folgendes Zitat aus *Sieben Geschichten der sieben Mütter*:

Das, was mich am Bild der Mutter fasziniert, hat weder mit Natur noch mit Familie zu tun. Vielmehr hat es mit einem Raum zu tun, aus dem Gedanken und Bilder entstehen und sich entwickeln können. (T105)

Bilder sind insofern wichtige Erkenntnisinstrumente der Erzählerinnen, da ihre statische Erscheinung ein intensives Eintauchen in dadurch sich neu auftuende Räume ermöglicht. Diese Räume sind nicht etwa wie das Bild bloße Abbildung der Realität, sondern

⁷² Dass Tawadas Schreiben nicht ausschließlich als ein Spiel mit der Sprache, sondern auch in politischen Zusammenhängen gelesen werden kann, zeigt von Maltzan (2017) am Beispiel der Hamburger Poetikvorlesungen, in denen Tawada sich mit Fukushima befasst.

dynamisieren das Dargestellte. Das sinnbildliche Hineingehen in das Bild bedeutet einen Übergang von der Statik in die Dynamik, die wesentlich daran beteiligt ist, die Erzählerinnen „von Bildern [zu] befreien“ (T117) – ähnlich wie es auch die Klangräume tun, die die optische mit der auditiven Wahrnehmung ersetzen.

In der Kurzgeschichte *Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel* setzt sich Tawada ganz „bewusst mit den Bildern, die im Kopf der Touristen schweben, auseinander“ (Tawada 2016:268f). Das Reisen durch das Touristendorf und die damit verbundene Zeitreise⁷³ werden immer wieder durch bildliche Fixpunkte konkretisiert. Dabei spielen das Bühnenbild, das Schaufenster, das Stadtbild und der Fotoapparat eine zentrale Rolle. Das Bühnenbild hängt direkt mit der Räumlichkeit des Theaters zusammen, das – wie im Rahmen der Erzählräume bereits besprochen – nicht nur ein Raum für die Stimmen der Toten, aber auch ein Raum für das Erwecken der Vergangenheit ist. Dies reflektiert Tawada aus der Perspektive einer japanischen Touristin, die als Teil einer Reisegruppe eine Führung durch das mittelalterlich erscheinende Rothenburg ob der Tauber macht:

Das Wort Bühnenbild gefiel mir gut. Ich konnte mir das Mittelalter nicht vorstellen als eine Zeit, die einmal da gewesen und irgendwann für immer vorbei war. Das Mittelalter muss ein Theaterstück gewesen sein, das immer wieder zurückkehrte, wenn es neu aufgeführt wurde. (T29)

Das Touristendorf erscheint vor den Augen der Protagonistin als Bühnenbild des Mittelalters, wodurch die Vergangenheit als räumliche Gestalt in die Gegenwart zurückgerufen wird. Mit dem Durchschreiten des Stadttors, das als Schwelle fungiert, tritt die Protagonistin symbolisch in das Bühnenbild, d.h. in den Raum der Vergangenheit hinein, der dennoch in der Gegenwart eingelagert ist: „Das Stadttor gab uns das Gefühl, als würden wir ein Gebäude betreten, ein Theater oder ein Museum“ (T30). Der Einstieg in das mittelalterlich wirkende Bühnenbild der Stadt entwickelt sich schnell zur Auseinandersetzung mit neuen Erfahrungen und einer Vielzahl neuer Eindrücke, die diesem Raum entspringen. Im Umgang mit eben diesen Eindrücken übernimmt das Schaufenster eine wichtige Rolle:

⁷³ Bei der Betrachtung des Raumes spielt die zeitliche Dimension eine wichtige Rolle, wie bereits Bachtins Konzept des Chronotopos nahelegt. (Siehe hierzu: Frank, Michael (2015): Chronotopoi. In: Dünne, Jörg & Mahler, Andreas (2015): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.160-169.) In Hinblick auf zukünftige Untersuchungen bietet sich die Analyse der Zeit-Raum-Relation in *Talisman* an, die über das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit hinausgeht.

In den ersten zwanzig Minuten waren unsere Augen nur von den verschiedenen Schaufenstern gefesselt. Keiner blickte auf die Dächer, Wände und Fenster der alten Häuser. Die Waren im Schaufenster wirkten zugänglicher als die alten Häuser, weil wir sie kaufen und mitnehmen konnten. (T33)

Das Schaufenster ist ein weiteres Bild, das Zugang zu den neuen Eindrücken der Stadt und ihrer Geschichte bietet, da es das Vergangene und kulturell Fremde in Form von Souvenirs greifbar und ‚mitnehmbar‘ macht. Die scheinbare Statik des Bildes ermöglicht die Grenzüberschreitung in eine Wahrnehmungsdimension, die die Stadtgeschichte (kulturell und zeitlich) konkretisiert und greifbar macht. Insofern wird durch den Einstieg in das Bild ein Übersetzungsvorgang aktiviert, der das (kulturell und zeitlich) Unbekannte in einen greifbaren und verständlichen Text übersetzt. Der Fotoapparat übernimmt die gleiche Funktion, indem er dem für die Protagonistin fremden Stadtbild sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinne einen Rahmen verleiht:

Mir kam es vor, als würden sie [die Fachwerkhäuser] schwanken, verschwimmen und meinem Blickfeld entgleiten. Erst durch die Linse meines Fotoapparates konnte ich die Stadt richtig betrachten, die auf einmal klein wie die Bühne eines Puppentheaters aussah. Sie war eingerahmt und wirkte weiter entfernt von mir als vorher. (T33)

Bilder eröffnen demnach nicht nur Räume, sondern ermöglichen auch durch das Ziehen von Grenzen eine distanzierte Betrachtung. Sie fungieren als Filter und brechen komplexe Eindrücke in kleine visuelle Einheiten auf, die somit zugänglicher wirken. Verglichen wird die Funktion des Fotoapparates mit der japanischen Sage des Fuchsfensters, das den Reisenden davor schützt, eine „seelische Grenze“ (T34) zu überschreiten und verrückt zu werden. Das Bilden eines Kreises mit den Händen ermöglicht beim Durchblicken eine begrenzte, aber sichere Betrachtung der unbekannten Umgebung. Die begrenzte Sicht ermöglicht durch das Herunterbrechen des Unbekannten in kleinere Einheiten und Bestandteile und durch die Distanznahme zu demselben, eine Konkretisierung und das Greifbarmachen komplexer Eindrücke.

Die Bildräume in *Talisman* stellen ein Wechselspiel aus Statik und Dynamik dar. Insofern können durch Bilder komplexe dynamische Erfahrungen in vereinfachte Momentaufnahmen übersetzt werden und anders herum kann ein statisches *Abbild* Zugang zu dynamischen Tiefendimensionen des Dargestellten ermöglichen. Das Einsetzen beider Mechanismen führt

zu einem dynamischen Zyklus aus Stillstand und Bewegung, der die Auseinandersetzung mit dem Unbekannten und Rätselhaften ermöglicht.

5. Fazit

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Hypothese aufgestellt, dass die Kategorien ‚Grenze‘ und ‚Raum‘ in Yoko Tawadas Kurzgeschichtensammlung *Talisman* (1996) eine zentrale Rolle spielen, welche mit Hilfe von grenz- und raumtheoretischen Ansätzen zu analysieren ist und wesentlich an der Produktion der Diegese beteiligt ist. Die durchgeführte Untersuchung hat dies hinsichtlich der zwei untersuchten Textebenen gezeigt, nämlich erstens der globalen narrativen Struktur und zweitens der textimmanenten narrativen Dimensionen des Textes, die eine Vielzahl narrativer Raumtypen hervorbringt.

Wie die Analyse der ersten Ebene, der globalen Grenz- und Raumstruktur des Textes, zeigt, ist diese nicht in Isolation zu betrachten, sondern wird wesentlich durch textimmanente Elemente bedingt und erst durch diese analysierbar. Nicht zuletzt hängt dies mit den verwendeten Analysekategorien zusammen, nämlich dem aus Sujet-Theorie und Semiosphären-Modell kombinierten raumsemiotischen Ansatz von Jurij Lotman.

Die Analyse zeigt, dass die visuelle Strukturierung des Bandes in zwei Teilräume, deren Existenz auf das in der Mitte des Bandes angesiedelte Grenzkapitel zurückgeht, durch textimmanente Elemente produktiv wird, wodurch eine Reihe von Aussagen über den Text und die darin erzählte Welt entsteht, die systematisch im Zwischenergebnis⁷⁴ der Analyse zusammengefasst und bilanziert wurden. An dieser Stelle wird bereits ersichtlich, dass die Struktur des Textes mit textimmanenten Darstellungen verwoben ist und diese bedingt. Übergeordnet, d.h. aufbauend auf den dem Grenzkapitel zugrunde liegenden sprach- und gesellschaftskritischen Statements Tawadas und deren symbolische Überwindung, konnte festgestellt werden, dass *Talisman* ein revolutionärer Text ist, da die Erzählinstanz als symbolischer Handlungsträger das Grenzkapitel überschreitet. Global liegt demnach eine Überwindung der topologischen Struktur des Bandes (Grenzüberschreitung) vor, wodurch die Ordnung des Textes erschüttert wird. Da jedoch keine eindeutige semantische Zuordnung der beiden Teilräume vorliegt, ist die symbolische Grenzüberschreitung viel eher als ein Hinübergehen von dem einen heterogenen in den anderen heterogenen Raum zu betrachten. Der Handlungsträger, d.h. die Tawada-ähnliche Erzählinstanz findet demnach keine Eindeutigkeit und festgelegte Ordnung durch die Grenzüberschreitung im zweiten Teilraum, sondern wird zum immer in Bewegung bleibenden Element, das fortlaufend sucht, erforscht, erkundet,

⁷⁴ Siehe Abschnitt 4.3.4 Zwischenergebnis.

analysiert und dabei die Perspektive wechselt. Das Sujet, d.h. die Narration kommt nicht zum Stillstand, sondern entwickelt sich kontinuierlich weiter. So bestätigt die Sujet-Bewegung das im ersten Satz des Bandes dargestellte semantische Feld, das sich zwischen ‚Normalität‘ und ‚Rätselhaftigkeit‘ entfaltet und folglich einen dynamischen, sich immer weiter entwickelnden und somit produktiven Zwischenraum darstellt. Die Narration kommt nach der symbolischen Grenzüberschreitung nicht zum Stillstand, sondern gewinnt durch das Überwinden der Wörtlichkeit – Thema des Grenzkapitels – an Dynamik. Dieser narrative Vorgang steht programmatisch für Tawadas Schreiben in *Talisman*, das die Wörtlichkeit der Sprache überwindet und dadurch in einen unendlichen Neubetrachtungsprozess der erlebten Welt gerät. Indem Tawada die Sprache wörtlich begreift und ertastet, sie somit auseinander nimmt und neu zusammenfügt, wird Sprache zu einem Instrument, das der Autorin einen veränderten Zugang zu ihren Erlebnissen ermöglicht und ihr einen Zwischenraum der Wahrnehmung eröffnet.

An ebendiesen Zwischenraum knüpfen die im weiteren Verlauf der Analyse untersuchten narrativen Raumtypen an, die Tawada in *Talisman* entwirft und sprachlich jeweils individuell gestaltet. Untersucht wurden fünf Raumtypen, die in *Talisman* eine bedeutende Rolle spielen und vor allem als symbolische Räume zu verstehen sind. Gemeint sind Übersetzungs-, Erzähl-, Klang-, Körper- und Bildräume. Diese Räume stellen zentrale Motive in *Talisman* dar, werden jedoch nie konkret als solche erwähnt. Insofern handelt es sich bei diesen fünf Raumtypen um Motive (wie Übersetzung, das Erzählen, Klänge, Körper und Bilder), die räumlich konnotiert und daher mit Hilfe von grenz- und raumtheoretischen Ansätzen zu erfassen sind. Herausgearbeitet wurde vor allem, dass diese symbolischen Räume in ihrer Produktion und Funktionalität eine alternative und ästhetische Möglichkeit der Erschließung und Wahrnehmung der erlebten Welt darstellen.

Anknüpfend an das übergeordnete Ergebnis der Analyse der globalen narrativen Struktur, nämlich dass das Instrumentalisieren der Sprache und das Überwinden ihrer Wörtlichkeit⁷⁵ einen veränderten Zugang zu Erlebnissen ermöglicht und einen Zwischenraum der Wahrnehmung eröffnet, wird ersichtlich, welche Rolle die fünf besprochenen Raumtypen

⁷⁵ Tawadas Auseinandersetzung mit der Wörtlichkeit der Sprache – insbesondere im Zusammenhang mit Prozessen der Übersetzung – bezieht sich eindeutig auf Walter Benjamins sprachphilosophische Überlegungen, die er in seinem *Die Aufgabe des Übersetzers* (1932) darlegt. Tawada greift explizit in *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* Benjamin auf, und reflektiert vor diesem Hintergrund Vorgänge und Eigenheiten literarischer Übersetzungen. Doch auch Tawadas Gesamtwerk ist stark von Benjamins Theorien beeinflusst, die sie sehr breit rezipiert hat.

spielen. Eingebettet in die Sujet-Bewegung von *Talisman* sind die Übersetzungs-, Erzähl-, Klang-, Körper- und Bildräume maßgebend an den Vorgängen der Apperzeption des erlebenden Ichs beteiligt. Mit anderen Worten bietet die Untersuchung dieser räumlichen Dimensionen Zugang zu einer alternativen Weltwahrnehmung. Neben den fünf besprochenen Raumtypen lassen sich gewiss noch weitere räumlich konnotierte und produktive Motive herausdestillieren, die als Mittel alternativer Wahrnehmungsmechanismen besprochen werden könnten. Die fünf ausgewählten Raumtypen sind vor diesem Hintergrund jedoch als die bedeutsamsten Raumtypen zu verstehen, auf die in *Talisman* wiederkehrend, d.h. kapitelübergreifend, Bezug genommen wird.

Der Übersetzungsraum ist an sich als wörtlicher Vorgang zu begreifen, da Texte unterschiedlicher Art (schriftliche Texte, Originaltexte eines Simultanübersetzers, die Seele als Originaltext und Kern, verschiedene Schriftsysteme usw.) über ihre Grenzen *hinübersetzt* werden bzw. *hinübergehen*. Der Übersetzungsvorgang an sich impliziert das Hinübergehen über eine Grenze, dem eine Transformation inhärent ist. Durch diesen Prozess zeigt die Autorin auf, dass ein Text (wie z.B. ein kultureller Text) immer gleich mehrere Texte sein kann, die parallel zueinander in unterschiedlichen Gestalten existieren können. In diesem Zusammenhang wird die Frage nach einem Kern / einem Ursprung ausgehandelt, von dem aus der Übersetzungsprozess stattfindet. Tawada zeigt in dieser Hinsicht auf, dass der Kern an sich schon die Mehrdeutigkeit in sich trägt und nicht – wie man von einem Kern vermuten könnte – eindeutig konzipiert ist. Der Pluralismus des Kerns tritt demnach an die Stelle der essentialistischen singulären Vorstellung eines Zentrums. Für das entstehende Weltbild bedeutet diese Erkenntnis, dass jede Art von Text inhärent mehrdeutig ist und daher über das Potenzial verfügt, mehr als das zu sein, was es augenscheinlich zunächst ist.

Die Erzählräume knüpfen direkt an diese textuelle Mehrdeutigkeit an, da sie diese ersichtlich machen. Im Zusammenhang mit dem Prozess des Erzählens wird die Mehrdeutigkeit zur Mehrstimmigkeit, wodurch die Frage nach der Perspektive aufgegriffen wird. Eine Erzählung beherbergt mehrere Stimmen, die durch die räumliche Verarbeitung des Erzählens ‚hörbar‘ werden, da der Raum wesentlich an der Produktion des Erzählten beteiligt ist. Der jeweilige Raum kann die Perspektive und damit die Stimme der Erzählung formen.

Weiterführend entwirft Tawada Klangräume, in denen nicht wie bei den Erzählräumen die Erzählungen selbst, stattdessen aber die verschwiegenen oder unhörbaren Erzählungen oder

gar die Nicht-Texte einen Resonanzkörper bekommen. Der Klang der Mehrstimmigkeit wird zur alternativen Wahrnehmungsmöglichkeit, die nicht das eindeutige Verstehen zum Ziel hat. Bezieht man diese Erkenntnis erneut auf Texte jeglicher Art (kulturelle Texte, Schrifttexte in einer anderen Sprache usw.), bedeutet dies, dass Tawada den Stellenwert des Verstehens minimiert und stattdessen für die Kenntnisaufnahme und Akzeptanz mehrerer parallel stehender Texte plädiert.

Die Analyse der Körperräume zeigt, dass die Räumlichkeit dieser Darstellungen in der topologischen Relation des jeweiligen Körpers zu seinem Umfeld besteht. Tawada stellt in diesem Zusammenhang eine Reihe von sinnlich-körperlichen Relationen zur Außenwelt dar, wie bspw. die Produktivität und das Schaffenspotenzial der Gebärmutter oder die Hautfarbe als Resultat der sprachlichen Kategorisierung. Der Körper wird zu einem Filter zur Außenwelt, wodurch auch ‚Originaltexte‘, wie etwa Zuordnungen wie Männlichkeit und Weiblichkeit neu verarbeitet werden. Auch in diesem Zusammenhang zeigt Tawada, dass Körper, wie z.B. der Gotthardtunnel, sowohl männlich als auch weiblich sein können. Das eindeutige Geschlecht spielt dabei keine ausschlaggebende Rolle. Viel wichtiger ist die Erkenntnis, dass ein Geschlecht das jeweils andere nicht ausschließt, und dass die Geschlechtslosigkeit ebenfalls mehrdeutig ist, da ihr das Potenzial beider Geschlechter gleichzeitig innewohnen kann.

Der letzte untersuchte Raumtyp sind die Bildräume, in denen die statische Bildlichkeit die Voraussetzung für die dynamische Auseinandersetzung mit dem Dargestellten ist. Bilder bieten die Möglichkeit, in das Bild hineinzusteigen, alle Einzelheiten aufmerksam zu erkunden und diese letztendlich in ein dynamisches Aushandlungsverfahren zu bringen. Das Spiel mit Bildern ist grundlegend ein Spiel mit Kategorisierungen und Klischees, die auf diese Weise aufgegriffen und zerlegt werden.

Diese fünf Raumtypen schließen direkt an die ermittelte Sujet-Bewegung der globalen Textstruktur an, da sie den dynamisch-produktiven Charakter der Narration unterstreichen und diesen textimmanent fortsetzen. Die Analyse der Grenz- und Raumstrukturen von *Talisman* zeigt, dass dem Band ein produktives und in gewisser Weise auch subversives Potenzial zugrunde liegt, das sich wesentlich in der Infragestellung der ‚Normalität‘ und der Wertschätzung der ‚Rätselhaftigkeit‘ offenbart. Das Resultat ist das semantische Feld der Erzählung(en), das eine Art Zwischenraum alternativer Wahrnehmung darstellt und eine

Form des Erkenntnisgewinns und der Erschließung propagiert, die sich den logischen Kategorien des Denkens entzieht. Die dynamischen und produktiven Raumkonzepte in Tawadas *Talisman*, die Erkenntnisse im Sinne des *spatial turns* reflektieren, zeigen Erkenntnis-Zwischenräume unterschiedlicher Art auf, in denen Kategorien des Verstehens außer Kraft gesetzt werden und andere nicht-physikalische Gesetze gelten.

Die Untersuchung zeigt, dass das zu Beginn abgesteckte Feld der literaturwissenschaftlichen Raumforschung auch ohne inter- oder transdisziplinäre Verknüpfungen weitreichende und ergiebige Erkenntnisse und Einblicke in die literarische Produktion der Grenze und vor allem des Raumes ermöglicht, die insbesondere ästhetischer Natur sind. Dies ist m.E. als allgemeiner Impuls für die Rolle der Literaturwissenschaft innerhalb der Raumforschung zu deuten, die offensichtlich – ohne dabei der mimetischen Raumbeschreibung zu verfallen – über das Potenzial verfügt, die Grenze und den Raum für die Analyse der Diegese ausgewählter Texte produktiv zu machen und dabei auf einer räumlich konnotierten Grundlage, Aussagen über die vorliegende Form der sinnlichen Wahrnehmung zu formulieren.

6. Bibliografie

6.1 Primärliteratur

Tawada, Yoko (1996): *Talisman*. 7. Auflage (2011) Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

6.2 Sekundärliteratur

Agnese, Barbara; Ivanovic, Christine & Vlasta, Sandra (Hrsg.) (2014): *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Bay, Hansjörg (2006): Wo das Schreiben anfängt. Yoko Tawadas Poetik der Migration. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik* IX/06, Sonderband Literatur und Migration. München: Richard Boorberg Verlag, S.109-119.

Bay, Hansjörg (2010): A und O. Kafka – Tawada. In: Christine Ivanovic (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Brigitte Narr Verlag, S. 149-169.

Bay, Hansjörg (2012): »Eine Katze im Meer suchen«. Yoko Tawadas Poetik des Wassers. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S.237-268.

Benjamin, Walter (1923): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Hans Joachim Störig (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens* (1963). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 182–195.

Bhabha, Homi (1994): *The location of culture*. New York: Routledge.

Borsò, Vittoria (2015): Transitorische Räume. In: Dünne, Jörg & Mahler, Andreas (2015): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.259-270.

Breger, Claudia (1999): Mimikry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada. In: Claudia Benthien & Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.): *Über*

Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, S. 176-206.

Brinker-Gabler, Gisela (2014): The New Nomads – Yoko Tawada lesen. In: Barbara Agnese, Christine Ivanovic, Sandra Vlasta (Hrsg.): *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.29-35.

Brunner, Maria (2012): Das Schreiben in und zwischen zwei Sprachen als Möglichkeit, mit der Welt im Dialog zu stehen: José F. A. Oliver, Y. Tawada, E. S. Özdamar und W. Kaminer. In: Mário Matos & Orlando Grossegeesse (Hgg.): *Interkulturelle Mnemo-Graphien*. Famalicão: Edições Húmus, S. 61-78.

Cuntz, Michael (2015): Deixis. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.57-70.

Dayioğlu-Yücel, Yasemin (2012): Magischer Realismus bei Yoko Tawada? In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S. 437-450.

Duden (2013a): Raum. [online] <http://www.duden.de/rechtschreibung/Raum> Zugriff: 08.06.2015

Duden (2013b): Transgression. [online] <http://www.duden.de/rechtschreibung/Transgression> Zugriff: 19.06.2015

Duden (2016): Stimme. [online] <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stimme>

Dünne, Jörg & Mahler, Andreas (2015): *Handbuch Literatur & Raum*. Erschienen in der Reihe ‚Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie‘, Band 3, hrsg. von Claudia Benthien, Ethel Matala de Mazza und Uwe Wirth. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. [e-Book]

Finger, Evelyn (2011): Deutsche Sprache und europäische Kultur als zweite Heimat: Über Yoko Tawadas transitorische Methode des Schreibens. In: Paul Michael Lützeler & Jennifer M. Kapczynski (Hrsg.): *Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein Verlag, S.25-264.

- Foucault, Michel (1966): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, 2003. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (1990): Andere Räume. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S.34-46.
- Frank, Michael (2009): Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michael Bachtin. In: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag, S.53-80.
- Frank, Michael (2012): Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings *Plain Tales from the Hills*. In: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe & Alexander Schmitz (Hg.): *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 217-246.
- Geisenhanslüke, Achim & Mein, Georg (Hg.) (2008): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Gelzer, Florian (2000): Sprachkritik bei Yoko Tawada. In: *Waseda-Blätter* 6, S. 73-101.
- Goethe, Johann Wolfgang (2011): *Faust I und II*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft.
- Guldin, Rainer (2011): Ineinandergreifende graue Zonen. Vilém Flussers Bestimmung der Grenze als Ort der Begegnung. In: Christoph Kleinschmidt & Christine Hewel (Hrsg.): *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 40-48.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.) (2012): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Ha, Kien Nghi (2014): Asiatische Diaspora in Deutschland. In: Heinrich Böll Stiftung (Hrsg.): *Asian Germany – Asiatische Diaspora in Deutschland*, S. 7-13. [online]

https://www.boell.de/sites/default/files/asian_germany_asiatische_diaspora_in_deutschland.pdf [16.03.2015]

Hallet, Wolfgang & Birgit Neumann (2009): Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: (dies.) (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag, S.11-32.

Hallet, Wolfgang & Neumann, Birgit (Hg.) (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag.

Hille, Almut (2011): grenzen. überschreiten. Europa in Texten von Novalis bis zu Yadé Kara und Yoko Tawada. In: Wåghäll Nivre, Elisabeth; Kaute, Brigitte; Andersson, Bo; Landén, Barbro; Stoeva-Holm, Dessislava (Hrsg.): *Acta Universitatis Stockholmiensis, Begegnungen*. Stockholm, S. 387-396.
<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:439987/FULLTEXT02#page=411>
[11.03.2015]

Holdenried, Michaela (2012): Eine Poetik der Interkulturalität? Zur Transgression von Grenzen am Beispiel von Yoko Tawadas Schreibverfahren und Sprachprogrammatis. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S. 169-185.

Hoppe, Felicitas (2009): *Der beste Platz der Welt*. Zürich: Dörlemann Verlag AG.

Internationales Literaturfest Berlin (o.A.) [online]
<http://www.literaturfestival.com/archiv/teilnehmer/autoren/2005/yoko-tawada>
Zugriff: 08.06.2015

Ivanovic, Christine (2014): Verstehen, Übersetzen, Vermitteln. Überlegungen zu Yoko Tawadas Poetik der Exophonie ausged von Gedichten aus *Abenteuer der deutschen Grammatik*. In: Barbara Agnese, Christine Ivanovic, Sandra Vlasta (Hrsg.): *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.15-28.

- Kilchmann, Esther (2012): Poetizität und Fremdsprache. Translinguales Schreiben am Beispiel Yoko Tawadas. In: *Über Grenzen sprechen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 17-27.
- Kleinschmidt, Christoph (2011): Einleitung: Formen und Funktionen von Grenzen. Anstöße zu einer interdisziplinären Grenzforschung. In: Christoph Kleinschmidt & Christine Hewel (Hrsg.): *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-21.
- Kleinschmidt, Christoph (2014): bpb – Semantik der Grenze. [online] <http://www.bpb.de/apuz/176297/semantik-der-grenze?p=all> Zugriff: 20.01.2016
- Kleist Gesellschaft (2016): Ulrike Ottinger verleiht Kleist-Preis 2016 an Yoko Tawada. [online] <http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/> [12.07.2016]
- Kohns, Oliver (2008): Übersetzung und Anamorphose. Literarische Fremdsprachigkeit und entstellte Sprache: Yoko Tawada, Jonathan Safran Foer. In: Kyung-Ho Cha & Markus Rautzenberg (Hrsg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 201-215.
- Koiran, Linda (2009): *Schreiben in fremder Sprache. Yoko Tawada und Galsan Tschinag*. München: IUDICIUM Verlag.
- Kramsch, Claire (2004): The Multilingual Experience. Insights from Language Memoirs. In: *Transit* Vol 1(1), S. 1-12.
- Lefebvre, Henri (1991): The Production of Space. In: Jen Jack Giesecking & William Mangold (eds.): *The People, Place, and Space Reader* (2014). New York: Routledge, S. 289-294.
- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf -Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Gröbel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Mahler, Andres (2015): Topologie. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.17-29.
- Martínez, Matías & Scheffel, Michael (2012): *Einführung in die Erzähltheorie*, 9., aktualisierte und überarbeitete Auflage. München: C.H. Beck Verlag.
- Mayer-Tasch, Peter Cornelius (2013): *Raum und Grenze*. Wiesbaden: Springer VS.
- Munzinger (2015): Yoko Tawada. [online] <https://www.munzinger.de/search/portrait/Yoko+Tawada/0/21441.html> Zugriff: 08.06.2015
- Neumann, Birgit (2015): Raum und Erzählung. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.96-104.
- Niehaus, Michael (2010): Interkulturelle Dinge. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Heft 1, S.33-48.
- Nitsch, Wolfram (2015): Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.30-40.
- Nünning, Ansgar (2009): Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 33-52.
- Parr, Rolf (2008): Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur-und Kulturwissenschaft. In: Achim Geisenhanslüke & Georg Mein (Hg.) *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 11-65.
- Raible, Wolfgang (1979): Literatur und Natur. Beobachtungen zur literarischen Landschaft. In: *Poetica* 11, S.105-123.

- Ruhe, Cornelia (2015): Semiosphäre und Sujet. In: Jörg Dünne & Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. [e-Book]: de Gruyter, S.170-178.
- Schiller, Friedrich (1804): *Wilhelm Tell. Kapitel 8*. Gutenberg Projekt.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/wilhelm-tell-3332/8> Zugriff: 18.01.2016
- Schlögel, Karl (2003): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Surana, Vibha (2012): Was hört auf, wo Europa anfängt. Zu Yoko Tawadas Grenzpoetik. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S. 169-185.
- Tawada, Yoko (2002): *Überseesungen* 4. Auflage (2013) Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yoko (2008): Yoko Tawada. Die Wortreisende. [Interview] Carsten Klook, *Zeit Online*: 16. September 2008. <http://www.zeit.de/online/2008/38/yoko-tawada> Zugriff: 08.06.2015
- Tawada, Yoko (2009): „Fremd sein ist eine Kunst“. [Interview] Claire Horst, *Heinrich Böll Stiftung. Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal*: Februar 2009. <https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada> Zugriff: 09.06.2015
- Tawada, Yoko (2014): *Etüden im Schnee*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yoko (2015): *Yoko Tawada. The official homepage*. [online] http://yokotawada.de/?page_id=28 Zugriff: 08.06.2015
- Tawada, Yoko (2016): Parallel laufende Flüsse in meiner Schreiblandschaft. Interview mit Yoko Tawada von Christiane Schaeffler und Carlotta von Maltzan. *Acta Germanica* 44: S. 264-270.

- Tawada, Yoko (2016a): *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yoko (2016b): *akzentfrei*. Literarische Essays. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Urry, John (2000): *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London: Routledge.
- von Maltzan, Carlotta (2012a): Einleitung: Magie der Sprache. In: H.-G. Roloff (Hg.): *Magie der Sprache. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A: Kongressberichte, 108: S. 7-14. Lang: Berlin u.a.
- von Maltzan, Carlotta (2012b): Magie der Sprache. Yoko Tawada zu Südafrika in „Bioskoop der Nacht“. In: H.-G. Roloff (Hg.): *Magie der Sprache. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A: Kongressberichte, 108: 185-195. Lang: Berlin u.a.
- von Maltzan, Carlotta (2017): „Die Illusion der Überlegenheit“. Yoko Tawada über Fukushima in den Hamburger Poetikvorlesungen. In: Gabriele Dürbeck, Christine Kanz, Ralf Zschachlitz (Hg.): *Ökologischer Wandel in der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts – neue Perspektiven und Ansätze*. Reihe Studien zu Literatur, Kultur und Umwelt: Band 1. Lang: Frankfurt a.M., (Erscheint im Frühjahr 2017)
- Weigel, Sigrid (2012): Suche nach dem Email für japanische Geister. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S. 127-143.
- Weyand, Jan, Gerd Sebald & Michael Popp (2006): Einleitung: Grenzen aus soziologischer Sicht. In: ders. (Hg.): *GrenzGänge – BorderCrossings. Kulturtheoretische Perspektiven*. Reihe: Diskursive Produktionen - Text, Kultur, Gesellschaft, 8: 9-18. LIT Verlag: Münster.